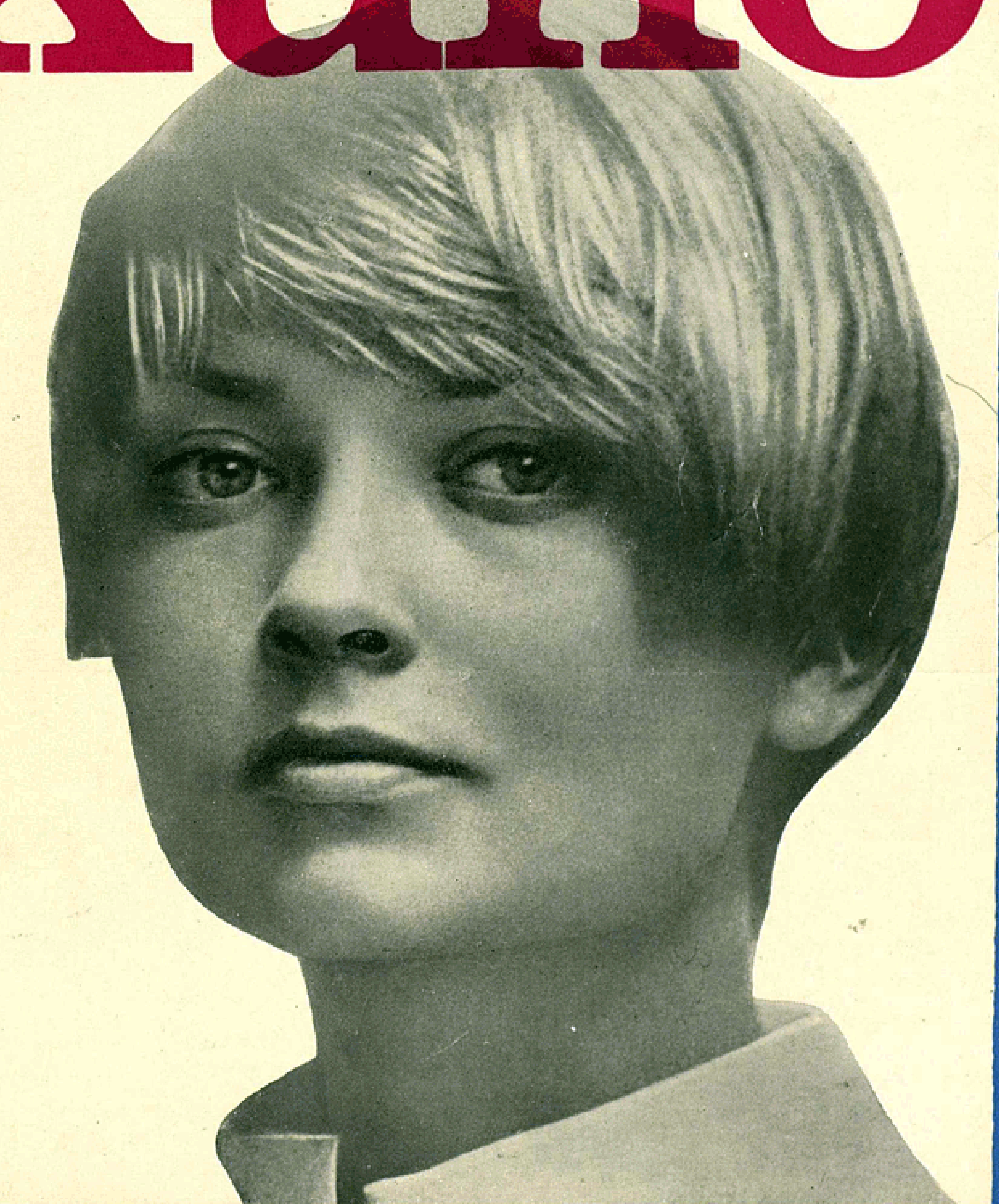
искусство КИНО

10 1968





Кадр из фильма «Мертвый сезон» (авторы сценария В. Владимиров, А. Шлепянов, режиссер С. Кулиш, киностудия «Ленфильм»).
В главных ролях: Р. Быков и Д. Банионис

искусство
КИНО

Ежемесячный журнал

Орган Комитета
по кинематографии
при Совете Министров СССР
и
Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия:
А. В. БАТАЛОВ,
Я. Л. ВАРШАВСКИЙ,
В. Н. ГОЛОВНЯ, А. М. ЗГУРИДИ,
А. В. КАРАГАНОВ,
Р. Л. КАРМЕН, Г. М. КОЗИНЦЕВ,
И. П. КОПАЛИН,
Л. А. КУЛИДЖАНОВ,
А. Е. НОВОГРУДСКИЙ,
М. Г. ПАПАВА, С. Г. РОЗЕН,
В. Н. СУРИН, Р. Н. ЮРЕНЕВ,
С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка **А. А. Семенова**

Художественный редактор
Л. И. Гориловская

Технический редактор
Р. М. Гродская

Рукописи не возвращаются

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

К 50-летию Ленинского Комсомола

К Международному кинофестивалю стран Азии и Африки в Ташкенте

Обсуждаем произведения, выдвинутые на соискание Государственной премии СССР

Новые фильмы

Когда фильм прошел по экранам

Вопросы теории

Перед встречей «за круглым столом»

На киностудиях страны

За рубежом

Сценарий

На первой странице обложки — актриса Жанна Болотова

искусство
КИНО

Iskusstvo Kino

Cinema Art

Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9
Тел. 151-02-72
А 07213. Подписано к печати 19/IX 1968 г.
Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14)
Тираж 30 450 экз. Заказ 2650
Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105

Общее дело, общая цель

К 50-летию Ленинского Комсомола

Александр Камшалов,
секретарь ЦК ВЛКСМ

Комсомол и кино связывает давняя дружба. Настоящая крепкая и требовательная дружба, поддерживаемая взаимным интересом, пронизанная высоким чувством ответственности перед партией и народом за воспитание подрастающего поколения. Лучшие ленты советского кино — те, из которых как бы складывается биография нашей социалистической Родины,— служат учебником жизни для молодежи.

На протяжении всей своей истории советский кинематограф непосредственно участвовал в формировании мировоззрения и гражданских чувств миллионов юношей и девушек. Кино обладает огромной силой воздействия. Образы, взволновавшие молодого зрителя, надолго остаются с ним, служат ему своего рода ориентиром, с которым соотносятся мысли и поступки, по которому конструируются жизненные планы.

Мы помним, как в 30-е годы дохнуло с экрана энергией и задором героев «Комсомольска» и как точно соответствовал боевой — в самом лучшем и полном смысле слова — настрой фильма кипучей действительности тех лет... А юный Максим?.. Он пришел в лихорадку советских будней из героического далека и стал близок и необходим миллионам ровесников, продолжавшим начатое им дело. Каждая серия трилогии о Максиме была событием, которого ждали...

Мы помним поистине всенародный успех, каким пользовался ныне легендарный в истории нашего кино «Чапаев». Фильм, со дня премьеры ставший частицей жизни для всех, кто приобщился к той страстной и вдохновенной идее, которая живет в каждом кадре этой изумительной ленты. На «Чапаева» зрители шли колоннами, как на праздничную демонстрацию, со знаменами и транспарантами, и это действительно было праздником — увидеть «Чапаева»!

Фильм, дышавший воздухом революции, учил по-революционному мыслить и чувствовать, по-революционному страстно жить и бороться.

Я привел хрестоматийные примеры, но без них нельзя обойтись, невозможно понять «святая святых» нашего кинематографа — способность *непосредственно*, *впрямую* влиять на мысли и сердца зрителей, пробуждать великие силы духа, звать на труд и борьбу. Продолжим же этот список: «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Мы из Кронштадта», «Член правительства», «Семеро смелых», «Зоя» и многие другие кинопроизведения, воспевшие подвиг народа и все эти годы служившие примером борьбы за счастье человечества... Разве можно представить без них животворную атмосферу формирования личности строителя социализма и коммунизма?

Сегодня в поисках ответа на вопрос «делать жизнь с кого» молодой зритель может назвать Василия Губанова, Алешу Скворцова, Дмитрия Гусева...

В конце октября мы проводим Всесоюзную неделю молодежного фильма навстречу юбилею комсомола. Все лучшее, что было создано советским киноискусством в минувшие десятилетия и прошло самое трудное испытание — испытание временем,— предстанет перед зрителем. Как на боевом смотре, выстраиваются герои, прошедшие сквозь все бури

века не пассивными созерцателями, а энергичными участниками многотрудного и сложного процесса революционного переустройства общества.

Отрадно сознавать, что из года в год список фильмов, входящих по праву в золотой фонд советского киноискусства, пополняется новыми значительными произведениями, которые свидетельствуют об идейной зрелости и художественном мастерстве молодых кинематографистов. Среди них мы можем назвать сегодня одного из первых лауреатов премий Ленинского Комсомола литовского режиссера В. Жалакявичюса, создавшего великолепный по своему гражданскому накалу и драматизму фильм «Никто не хотел умирать».

Большим зрительским успехом пользуется фильм молодого режиссера Э. Кеосаяна «Неуловимые мстители», удачно продолжающий традиции нашего героико-романтического кинематографа. Фильм представляет собой новую, оригинальную экранную версию старой — 20-х годов — повести писателя П. Бляхина «Красные дьяволята». Он отвечает сегодня естественной тяге подростка к миру необычайных, полных неожиданностей событий, где могли бы проявиться и смелость, и находчивость, и сноровка — словом, черты характера по-юношески дерзкого и одновременно мужественного. Эта картина была отмечена первой «Алой гвоздикой» ЦК ВЛКСМ.

Второй такой же приз комсомол вручил фильму «Начальник Чукотки» ленинградского режиссера В. Мельникова, который также переносит зрителя в боевое прошлое нашей страны и создает чистый и человечески привлекательный образ юноши, присягнувшего революции.

Одной из последних наград комсомола в области кино — на III Всесоюзном кинофестивале в Ленинграде — был отмечен фильм сценариста Е. Григорьева и режиссера М. Осепьяна «Три дня Виктора Чернышева». Фильм этот ставит острые и насущно важные вопросы о гражданской позиции молодого человека, о душевной зрелости и черствости, равнодушии. Фильм с болью и гневом клеймит общественную пассивность, характерную еще для некоторой части молодежи. Не умаляя заслуг авторского коллектива, мы не можем при этом не отметить известной узости в подходе к различным граням нашей действительности. Ощущается эдакая нарочитость, однобокость и «очищение» ленты от положительных ситуаций и характеров. Создается впечатление, что Виктор Чернышев, молодой московский рабочий, существует словно в безвоздушном пространстве между заводом и домом, а рядом с ним нет никого, кто бы мог поправить, подсказать, куда и как ему двигаться дальше. Это немаловажное обстоятельство снижает, на наш взгляд, потенциал по-настоящему серьезного произведения.

Вообще, когда обращаешься к образу молодого рабочего в киноискусстве, приходится констатировать поверхностность, а порой и откровенную бездумность в подходе некоторых кинематографистов к столь значительной теме. Мы можем перечислить немало удачных фильмов — «Высота», «Дело Румянцева», «Весна на Заречной улице», «Неподдающиеся», «Девчата», — но не можем пока назвать

героя, который мог бы стать в один ряд с Максимом и Василием Губановым, героем фильма «Коммунист».

Явно еще недостает масштабной личности, способной не какой-то одной гранью, а полно, всесторонне выразить дух времени, показать, чем живет сегодня рабочий класс. У нас до сих пор не появилось картины, которая силой искусства отразила бы величие работы нашей молодежи на комсомольских стройках, поистине подвижническую деятельность комсомольцев, поднимавших целину, не отступающих перед трудностями будней.

Быть может, поэтому появление такого фильма, как «Листопад», замечено зрителем, который всегда жаждет знакомства с интересной, многогранной человеческой индивидуальностью. Герой «Листопада» — по профессии винодел, но профессия в данном случае значения не имеет. Значителен этот герой прежде всего своей принципиальностью, убежденностью, победой чистого и честного над фальшью и ханжеством. Это личность в полном смысле слова, и что особенно важно — раскрывающаяся в конкретных делах и поступках.

В числе фильмов, которые активно влияют на образ мыслей и поведение молодежи, — из тех, что созданы в последние годы, — надо назвать «Звонят, откройте дверь!» А. Митты, «Мимо окон идут поезда» Э. Гаврилова и В. Кремнева, новую работу С. Ростоцкого «Доживем до понедельника». При всем различии художественной манеры, стиля, интонации эти произведения объединяет тонкое проникновение в характеры, в сложный, полный неразгаданных загадок мир детства. Существенно, что названные картины по-настоящему готовят новое поколение к жизни во всей ее сложности, способствуют становлению высокой гражданственности, нравственных идеалов.

Правда искусства всегда связана с крупной общественной проблематикой, она не возникает из набора случайных наблюдений, из разрозненных и надерганных фактиков. Молодой зритель не прощает мелкотемья, его не заманишь в кино, если там идет унылая бытописательская картина. И выдуманные страсти ему не нужны. Нужен настоящий герой. Тот, о котором точно говорят слова «властитель дум».

Оставляя за современной темой значение ведущей, трудно при этом переоценить роль фильмов, воскрешающих боевые страницы нашей истории. Несомненна воспитательная роль картин о подвигах военных лет. Со времени постановки «Молодой гвардии» минуло двадцать лет. И вот когда по инициативе ЦК ВЛКСМ фильм был выпущен в повторный прокат, мы убедились, как он нужен новому зрителю, для которого недавнее прошлое — уже история.

Было бы неверно сказать, что за это время не было поставлено картин хороших, значительных, посвященных военной теме. Такие картины были, хотя ни одна из них не стала вровень с лентой С. Герасимова.

Кино прежде всего обращено к молодежи, и это объясняет постоянство контактов комсомола с Комитетом по кинематографии и непосредственно со студиями страны — контактов, которые становятся все более прочными от года к году. Формы наших

связей самые различные. Это и совместно организуемые и ставшие уже традиционными Всесоюзные недели детских (в мае) и молодежных (в октябре) фильмов, участие комсомола в проведении всесоюзных смотров работ кинолюбителей. По случаю празднования 50-летия ВЛКСМ Комитет по кинематографии осуществляет специальный план демонстрации фильмов, выставок, лекционной работы.

Естественно, что особое внимание ЦК ВЛКСМ уделяет деятельности Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького и объединения «Юность» студии «Мосфильм», организованных по инициативе комсомола. ЦК ВЛКСМ участвует в обсуждении тематических планов и уже готовых сценариев, пропагандирует лучшие из созданных фильмов. Многие картины по пути к большому экрану обсуждаются в рабочих клубах, на встречах авторов с молодыми зрителями.

Комсомольские организации шефствуют над творческими группами фильмов, выпуск которых приурочен к 50-летию ВЛКСМ. Здесь хочется прежде всего упомянуть коллектив во главе с режиссером Э. Кеосаяном, занятый съемками «Новых приключений неуловимых мстителей». Можно смело предположить, что эта картина будет пользоваться вниманием юношеской аудитории. Хочется верить в успех и другой ленты, которую готовит режиссер Ю. Победоносцев на студии имени М. Горького, — «Орлята Чапая».

По заданию ЦК ВЛКСМ в новую экспедицию в Сибирь выезжал режиссер «Мосфильма» А. Ниточкин. Его предыдущая картина о трудовой молодежи «Твоя большая Сибирь» получила заслуженное признание зрителя. Новый фильм создается на основе интересного документального материала, собранного им в содружестве со сценаристом А. Безугловым.

Полнометражный документальный фильм, воссоздающий 50-летнюю историю Ленинского Комсомола, снимают молодые кинематографисты на Минской студии кинохроники.

Знаменательной дате посвящают свои фильмы и студенты ВГИКа.

В этом году по заданию ЦК ВЛКСМ обширную поездку по Красноярскому краю совершила группа студентов этого института, прочитавших цикл лекций, связанных с комсомольской темой в советском киноискусстве. При поддержке московской комсомольской организации был проведен ряд интересных исследований в социологической лаборатории ВГИКа при молодежном кинотеатре «Уран». Поощряя работу студентов в области детского и юношеского кинематографа, ЦК ВЛКСМ установил премии за лучший детский и юношеский фильм в рамках ежегодного вгиковского фестиваля студенческих лент.

Рассматривая в комплексе связи кинематографа и комсомола, мы отдаем себе отчет в том, что эффективность воздействия киноискусства зависит не только от качества фильмов, но и от уровня нравственной и эстетической подготовки зрителей. Поэтому работе с молодым зрителем комсомольские организации придают особое значение. Комсомол уделяет серьезное внимание деятельности

киноклубов, которые организуются и работают при поддержке райкомов и горкомов ВЛКСМ — как, например, клуб «Энтузиаст» в Москве или пионерско-комсомольский киноклуб в г. Калинине.

При этом возникают новые формы комсомольского влияния на эстетическое воспитание зрителей. В Ленинграде успешно действует Совет киноклубов при горкоме комсомола. По инициативе воронежского клуба «Друзья десятой музы» организовано несколько — разного типа, с учетом характера аудитории,— лекториев, которые функционируют при общественном Бюро пропаганды советского кино.

Нам кажется особенно необходимой сейчас прямая связь комсомольских активистов с областными управлениями кинофикации и проката. Репертуар кинотеатров не должен быть случайным. Надо позаботиться о том, чтобы «зеленую улицу» получали произведения высокоидейные и истинно талантливые.

Комсомол тесно связан с кинолюбителями. Это движение принимает все более массовый характер, самодеятельные студии возникают на предприятиях, в институтах и школах. Они требуют помощи — и организационной, и творческой, и мы всегда готовы оказать ее. Съемки молодых энтузиастов успешно пополняют кинолетопись «о времени и о себе».

Словом, формы работы многообразны. Коммунистическое воспитание молодежи — общая цель кинематографистов и комсомола. Общими должны быть и усилия, направленные к достижению этой цели.

Верность теме

Четыре молодежных фильма Сергея Герасимова

Ю. Ханютин

...Поколение тридцатых! Юноши и девушки, захваченные романтикой северных перелетов и строившие города в тайге, мечтавшие поехать драться в Испанию и принявшие первые жестокие удары гитлеровского вермахта.

Кино помогало складывать это понятие — «поколение тридцатых», и оно формировало его нравственный облик.

Кино воспевало людей, побеждающих стихию, преодолевающих безграничные пространства. Этот порыв тридцатых годов, может быть, ярче всего воплотился в фигуре молодого чукчи из «Аэрограда» Довженко, неутомимо бегущего через тундру в город будущего. Одна из немногих метафор в кинематографе тридцатых годов, она была понятна каждому, потому что была злободневна.

Кино воспевало подвиг. Подвиг «Тринадцати», отстреливавшихся до последнего патрона от банды басмачей. Подвиг чкаловского экипажа, летящего через бурю, преодолевающего обледенение, нехватку кислорода. Подвиг антифашистов в «Болотных солдатах» и «Профессоре Мамлоке», не склонивших головы перед фашистским террором.

Экранный образ тридцатых годов напоен героикой преодоления, ожиданием последнего и решительного боя с фашизмом. Патетика и оптимизм фильмов тридцатых годов были рождены восхищением художников, пораженных зримыми и громкими успехами, цифрами экономических показателей, невероятностью рекордов, сводками мирных и военных побед. Искусство стремится понять, каковы те силы, каковы те люди, которые неграмотную, нищую страну за короткий исторический срок превратили в мировую державу. На совещании 1935 года Довженко говорит о том, что главное для нас — это «раскрытие, показ народного

гения, гения огромных творческих масс, создавших революцию и создавших сегодня вторую пятилетку».

Какой это показ? — спрашивает Довженко. Показ не безымянных фигур, а показ гения с именем, отчеством, фамилией, с датами, со всеми эпическими чертами.

И искусство обращается к живым людям с именем и фамилией. За многими выдающимися экранными созданиями этих лет стоят реальные жизненные прототипы: Сергей Миронович Киров за Шаховым, руководитель коммунистов Горловки Фурер за Семеном Примаком в «Шахтерах», профессор Тимирязев за Полежаевым и Алексей Стаханов за Степаном Кулагиным в «Ночи в сентябре».

Кинематограф внимательно присматривается к новому человеку, он анализирует его психологию, его образ жизни. Он стремится понять и запечатлеть его привычки, даже его внешний облик. Именно поэтому киноискусство второй половины тридцатых годов так часто называют кинематографом психологическим. Говорят о нем, как о кинематографе, на первое место поставившем художника, исполнителя. Не случайно, конечно, именно в тридцатые годы вырастает плеяда замечательных кинематографических актеров, таких, как Николай Крючков и Олег Жаков, Борис Андреев и Петр Алейников, Любовь Орлова, Тамара Макарова, Елена Кузьмина и Зоя Федорова; театральных актеров, прогремевших в кино, — Бориса Щукина и Веры Марецкой, Бориса Бабочкина и Николая Черкасова, Бориса Чиркова и многих других.

Однако сказать о кинематографе второй половины тридцатых годов, что это был кинематограф, обращенный к человеку, искусство психологического реализма, — это значит сказать еще очень мало. В самом деле, режиссерами-психологами называют Эрмлера и Райзмана, Хейфица и Герасимова, Юткевича и Калатозова. Вместе с тем это очень разные художники.

Если Эрмлер, например, интересовался и глубоко передавал психологию политической борьбы в Шахове, Боровском, Карташове и Николае Мироновиче, то психология интимных человеческих отношений выглядит у него весьма наивной и примитивной. И в «Крестьянах», где отношения Варвары Нечаевой и Герасима Платоновича кажутся весьма неестественными, и в «Великом гражданине», где любовь Колесникова и Нади — лишь сюжетный ход.

Довженко и Калатозова, Зархи и Хейфица интересовали прежде всего крупные характеры, люди больших, сильных страстей.

Иное направление представлял Герасимов. Различия начинались с выбора героя. На экран выходят персонажи, которые не ставят всесоюзных рекордов, не получают правительственных телеграмм, их подвиги куда более скромны по своему масштабу. Но художник считал необходимым измерить их нравственный потенциал, их масштаб, понять характер, отношение к жизни того человека, который в тридцатые годы только входил в самостоятельную жизнь со своими деяниями и свершениями.

Образ этого молодого поколения и был с наибольшей ясностью и полнотой раскрыт в фильмах Сергея Герасимова, в «Машеньке», поставленной Юлием Райзманом.

Может на первый взгляд показаться странным, что именно Сергей Герасимов принял на себя миссию летописца этого

поколения и выполнил ее столь удачно. Казалось, вся его предшествующая биография вела в иные сферы жизни, к иным героям...

Герасимова-актера (а если бы наш кинематограф не узнал режиссера Сергея Герасимова, он все равно остался бы в истории кино как один из самых интересных актеров немого периода) всегда привлекали характеры зашифрованные, люди темного прошлого, такие, как Человек-вопрос в «Чертовом колесе», Медокс в «СВД». Они дразнили воображение художника своей загадочностью, непонятной властью над душами, цинической уверенностью в торжестве подлости. В более поздней картине «Одна» его председатель сельсовета наслаждался возможностью унизить слабого своей собственной томительной, бесстрастной жестокостью.

И вдруг после этих ролей Герасимов-режиссер обращается к характерам ясным, чистым, цельным, к людям долга, самопожертвования, благородства. Но как это ни кажется парадоксальным, долгий актерский тренаж на сложных, зашифрованных характерах помог Герасимову в анализе героев новой формации. Дело в том, что во всех своих актерских созданиях художник не выступал как мистификатор, намекающий на что-то темное, загадочное и необъяснимое. Во всех его демонических личностях — и в Человеке-вопросе — порождении петроградского дна, и в шулере Медоксе — вскрыты мотивы поведения, их характеры раскрываются в подробностях неожиданных, дразнящих, но всегда точных психологически и бытово. Герасимов в этих ролях формировался как художник аналитический. И потому он добился успеха в изображении людей, казалось бы, вполне очевидных, простых, но в силу этого особенно трудных в экранном воплощении.

Ведь так легко скатиться к общим местам, к банальности, именно когда нужно выразить, казалось бы, самое ясное и общепонятное. Но цельность и ясность своих героев режиссер показывал не через упрощенность и примитивность — а в ряде фильмов тридцатых годов она выступала чуть ли не как характерная черта героя из народа, — но через душевную сложность и тонкость, через богатство психологических подробностей. Он и здесь оставался художником — психологом и аналитиком. И потому он сумел воплотить на экране героизм повседневности, патетику простых дел, сумел запечатлеть поколение тридцатых годов в многообразии индивидуальностей и единстве идеала.

Его первые самостоятельные постановки «22 несчастья» (1930), «Сердце Соломона» (1932), «Люблю ли тебя?» (1934) были самопроверкой, поиском. В них он наращивал режиссерские мускулы. Режиссер Герасимов по-настоящему начинается с картины «Семеро смелых».

В 1932 году в «Комсомольской правде» был помещен призыв Константина Званцева организовать комсомольскую арктическую зимовку. Эта заметка привлекла внимание Герасимова, и он совместно с Юрием Германом написал сценарий о зимовке группы комсомольцев на Севере. Званцев был консультантом сценария. Такова внешне история постановки.

Фильм открывался образом ледяной, девственной природы. Крутой берег, скалы в снеговых пятнах, волны океана, разбивающиеся о камень. Это Север в короткие летние месяцы. А затем — белое безмолвие тундры и черные уступы

скал. Одиночество, холод, безлюдье. Здесь высаживаются шесть комсомольцев, герои фильма, а затем к ним присоединяется седьмой, арктический «заяц», пятнадцатилетний Петька Молибога. Казалось бы, величественные суровые пейзажи, борьба со злой арктической стихией должны были бы настроить режиссера на возвышенно-романтический лад.

Но Юрий Герман и Сергей Герасимов знакомят нас с вполне обычными, ничем не выдающимися людьми. Рассудительным, неторопливым Ильей Летниковым (Николай Боголюбов), долговязым радистом Куртом Шефером с неизменной трубкой во рту (Олег Жаков). Маленьким, чудаковатым очкариком-метеорологом Осей Корфункелем (А. Апсолон). Врачом зимовки Женей Охрименко в исполнении Тамары Макаровой. Резким, нетерпеливым летчиком Богуном (И. Новосельцев). И, наконец, Петькой Молибогой (Петр Алейников), прекрасно делающим оладьи и старательно изучающим метеорологическую премудрость.

И хотя между ними не возникает, казалось бы, никаких споров, столкновений, следить за ними интересно. Герасимов сумел в этом фильме показать великий смысл жизни в ее мельчайших подробностях. И это было его кредо. Его творческая программа.

Вспоминая о работе над фильмом, он пишет: «Мне казалось, что дефекты нашего искусства определяются попыткой охватить все огромное. Мне казалось, что главный вред от гигантомании. Эта моя точка зрения вызвала много нападок. Вс. Вишневский написал громовую статью о том, что такое камерное искусство. Я остался при своем убеждении. Я не делал камерной картины, я делал картину подробную... Я убежден, что сила искусства в подробности ви́дения художника, а не в том количестве свободного времени, которое позволяет ему показать большое количество общих мест.

Подробность — это не то слово, которое я хотел бы употребить, оно общо, но под ним надо подразумевать не скрупулезно-техническую детализацию, а движение в глубь материала».

Режиссер и актеры идут в глубь материала через подробности. Здесь важна любая мелочь. И то, что появление Молибоги из ящика на складе, встреченное сначала общей растерянностью, быстро переводится в розыгрыш. И то, что жители зимовки пытаются разговаривать друг с другом по-немецки — они не теряют зря времени, учат язык — и сбиваются все время на русский. И то, что Молибога на вопрос, откуда он, отвечает: «Из Лозовой». Последней реплике Герасимов придавал огромное значение: по его мнению, в ней отражается весь метод создания фильма. И на этом следует остановиться подробнее.

В момент выхода картины почти вся критика и кинообщественность были поражены ее необычным стилем. Ее сдержанностью, ее скупостью выражения, которая тем не менее производила огромное впечатление. Наконец, совершенно необычным диалогом, необычным употреблением слова. Пудовкин тогда писал в газете «Кадр»: «В этом отсутствии фразы, лобовой атаки словом, в недоговоренности, в своеобразной неточности речи заключено большое обаяние...

Мне кажется, что Герасимову удалось, наконец, найти путь к подлинному соединению достижений немого кино с теми новыми задачами, которые перед нами поставило кино звуковое. Ведь, по существу, в немом кино актер всегда работал вне слова. Когда мы перенесли в зву-

ковое кино из театра первенствующее значение слова, мы сделали, по-моему, несомненную ошибку и потеряли многое от той тончайшей выразительности мимики актера, которую мы смогли довести до такой большой высоты в немом кино».

Всеволод Пудовкин очень точно определяет место фильма Герасимова в эволюции выразительных средств экрана. Но за этим новаторским употреблением слова, новым построением диалога стояли более общие и глубокие идейные задачи.

То, что герои фильма «Семеро смелых» говорят как будто бы невзначай, между прочим о вещах очень важных, решающих в их жизни, несло глубокий полемический смысл и выражало ту жизненную правду, которую режиссер считал необходимым доказать. Его персонажи — антитеза героям дидактического фильма. Если через несколько лет в фильме «Валерий Чкалов», обсуждая вопрос, лететь дальше или повернуть назад, герои говорят возвышенно-декларативными фразами, то в «Семеро смелых», делая сложную операцию раненому чукче, Женя Охрименко позволяет себе острить, посмеиваться над ассистирующим ей Богуном.

И здесь суть героев фильма. Это люди, которые вовсе не чувствуют своей незаурядности, своего исторического значения, своей особости. Они спокойно и уверенно выполняют свой долг, не считая это особым героизмом. Они живут так, и эта жизнь естественна для них, как дыхание.

У них есть свои невысказанные, но очень твердые нравственные нормы, своя этика. И согласно ей они не будут назойливо, откровенно выражать свое горе, свою слабость.

Курт — Олег Жаков с воспаленными глазами сидит у радиопередатчика, монотонно повторяя: «Богун, Охрименко, Летников, Корфункель, отзовитесь». И мы понимаем, что он сидит так уже не один час и, может быть, не одни сутки, а потом так же неторопливо он спускается вниз, проходит по комнатам и, взяв в руки портрет улыбающейся Жени, долго смотрит на него. В этом молчаливом проходе и в монотонных репликах радиовызова, в точно схваченных подробностях поведения человека выражено значительно больше, чем в возвышенных словах и эффектных ситуациях ряда кинокартин, существовавших параллельно на экране тридцатых годов.

В подобных решениях объяснение того, почему реплику «из Лозовой» Герасимов считал ключевой для своего метода. Скажи Петька, что он из Ленинграда, как пишет сам Герасимов, это выглядело бы обычным. «Из Лозовой» — это смешно и одновременно полно внутренней серьезности. Юмор в этом фильме все время слегка заземляет патетику, романтический пафос, а по существу, придает именно пафосу особую достоверность, высвечивает его по контрасту еще сильнее.

Были ли в этом фильме «шепоток», «заземленность»? Думается, что нет. Хотя с упреком этим Герасимову приходилось встречаться на протяжении всей своей жизни. Ведь когда вышел фильм «Молодая гвардия», тоже писалось о том, что Герасимов заземлил поэтических, романтических героев Фадеева. Нет, Герасимов никогда не избегал героики, патетики, но он упорно искал убедительных способов их выражения. Он честно и с уважением относился к таким понятиям, как мужество, самоотверженность,

«Семеро смелых»



патриотизм, и потому в его фильмах они не подвергаются инфляции. Потому его фильмы и сегодня оставляют ощущение поразительной достоверности и правды.

В фильме «Комсомольск», поставленном в 1938 году по сценарию З. Маркиной, М. Витухновского и С. Герасимова, режиссер как будто продолжал и закреплял принципы фильма «Семеро смелых». В кадре — снова молодые, юные лица. Только их больше. В главных ролях уже знакомые актеры Тамара Макарова — Наташа Соловьева и Иван Новосельцев — ее муж Владимир Соловьев. И та же манера подробного живописания, в которой деталь играет часто определяющую роль. И та же неторопливая повествовательность. При всем том «Комсомольск» во многих существенных чертах отличался от картины «Семеро смелых». Главное состояло в том, что если в предыдущем фильме Герасимов исследовал новые черты в психологии человека тридцатых годов, то здесь он как бы обращается к его делам, к его свершениям. Название картин точно характеризует объект исследования. Если в первом случае режиссер направил все свои усилия на изображение характеров семерых смелых, то здесь героем фильма становится прежде всего сам город Комсомольск.

История, начатая, казалось бы, частным, детективным ходом — диверсант убивает на мосту молодого комсомольца и, воспользовавшись его документами, едет на строительство,— быстро расширяется до эпического звучания. Пароход со строителями подходит к берегу. Весь экран заполняют в два яруса стоящие у борта люди — молодые лица, любопытствующие, настороженные, радостные. В кадре тесно от людей, вещей. Режиссеру и оператору хочется вобрать всю полноту нового быта, открывшегося в городе Комсомольске.

Работа и быт увидены, как героика, они пронизаны ощущением исторических свершений. Летят навстречу друг другу поезда с рабочими в резком динамическом скрещении диагональных движений. Поднимаются к небу черные дымы, горят вывороченные пни.

Создавая произведение в своем роде эпическое, режиссер захватывает в сферу своего внимания иные, чем в «Семеро смелых», характеры, иные отношения. Так, важное место занимает в фильме молодой строитель Буценко в исполнении И. Кузнецова. В нем Герасимов угадал и запечатлел ту анархическую стихию, ту примитивность чувств, звериный эгоизм, которые существовали рядом с самопожертвованием Летниковых, Охрименко и Корфункелей.

Общие планы строительства режиссер стремится сочетать с крупными планами людей, личных отношений и драм. Муж Наташи Володя Соловьев хочет бежать со стройки. Здесь у него нет работы по специальности электротехника, и почему он должен корчевать пни. Но характерно, что в описании их встречи почти все

критики приводят знаменитую деталь — тарелку, которую держит над спящей женой Соловьев, чтобы капли, падающие с протекающей крыши, не разбудили ее. Этот бытовой штрих оказывается в фильме куда существеннее, чем драматическая сцена объяснения между Наташей и Володей, где много крика, где исчезают тонкость подтекста и правда поведения героев, бывшая в фильме «Семеро смелых».

Тем не менее в этой картине были своя сила, своя правда. Она осталась документом времени, запечатлев энтузиазм молодых строителей города, показав стройку с хроникальной подлинностью и открыв одновременно новые лица в том коллективном портрете молодежи, который пишет в те годы Сергей Герасимов.

К своей следующей картине «Учитель» Герасимов пришел уже признанным мастером, ведущим режиссером современной темы. Он поставил «Учителя» по собственному сценарию, казалось бы, выразив до конца в этом произведении все, что он мог и хотел сказать.

Однако через семь лет он так определит эту картину: «...картина «Учитель», которую я любил и продолжаю любить, несмотря на то, что она чересчур гладка, чтобы быть до конца принципиальной, и несколько угодлива по отношению к искусству».

Запись странная, противоречивая и, может быть, дающая ключ к пониманию фильма «Учитель».

Степан Лаутин по окончании вуза решает не оставаться в городе, а поехать в свое село учителем, поскольку, как пишет отец из родной деревни, со школой у них совсем плохо, никто из учителей больше трех месяцев не задерживается. Но это его решение — отка-

«Комсомольск»



заться от интересной и более легкой жизни в городе — не понимает даже родной отец, председатель колхоза, искренне убежденный в том, что в деревню по своей воле возвращаются только неудачники.

Исходная ситуация заставляет вспомнить два предшествующих фильма Герасимова, молодые герои которых отправлялись туда, где труднее, где они всего нужней и где могут найти полное применение своим силам. При этом в «Учителе» в большей мере подчеркивается духовная зрелость героя: отъезд в деревню, на незаметную работу, лишен того романтического флера, которым окружены работа в Арктике или строительство города молодости Комсомольска.

Деревню, куда возвращается Лаутин, Герасимов рисует со своей обычной наблюдательностью, с тонким пониманием характеров и обычаев. Деревня в столкновении старого и нового, в обилии примет, в анекдотических порой подробностях и лирических, задушевных эпизодах. Деревня с ее зелеными лугами, тонкими березками, с ее спокойными, ясными пейзажами возникает в фильме. Но когда пробиваешься сквозь гущу этих многочисленных, тщательно подме-

ченных и тонко воплощенных подробностей, то предстает жизнь удивительно безмятежная, благополучная, гладкая, в которой нет никаких сложных вопросов.

Да, та самая гладкость, о которой говорил Герасимов по поводу «Учителя», проявляется и в деревенских сценах, и в судьбе героини фильма Аграфены, которую великолепно играет Т. Макарова, и в том, что в конце картины Степан Лаутин, который, по словам отца, «не достиг» и тем-то и был замечателен, что у него хватило силы и принципиальности стать просто сельским учителем, вдруг выбирается в Верховный Совет. Подробность ви́дения жизни, умение нащупывать ее характерные детали в «Учителе» иногда становятся средством ухода в жанровые зарисовки.

Борис Чирков в Степане Лаутине показал человека долга, человека, страстно верящего в свое призвание, в важность и необходимость роли сельского учителя. Урок в школе, когда он читает про Ваньку Жукова,— одна из наиболее сильных сцен картины. Пожалуй, впервые Герасимов прибегает к прямому патетическому обращению к зрителям. Однако как мастерски подготовлен этот переход от жанра к публицистике, как накапливается эмоциональное напряжение урока, учителя, учеников, чтобы прорваться страстной речью.

В судьбе почти каждого художника бывают зигзаги ошибок, неточностей, временных отступлений. Не избежал их в своей творческой биографии и Сергей Герасимов. Но он всегда возвращался к тем своим творческим принципам, которые сложились у него еще во время работы над фильмом «Семеро смелых». И успех приходил к нему, когда он отстаивал их последовательно и бескомпромиссно. Так было с фильмом «Молодая гвардия».

Обращение Герасимова к роману Фадеева «Молодая гвардия» было вполне закономерно. Он возвращался к героям того возраста, который он понимал, того


«Учитель»

романтического мироощущения, которое любил. Эти ребята были поставлены перед испытаниями куда более жестокими, чем полярная зимовка или строительство города в тайге.

И как «Семеро смелых» были неожиданностью, эстетическим новшеством в кинематографе тридцатых годов, так и «Молодая гвардия» резко выделялась на общем фоне киноискусства конца сороковых. Между тем художник оставался верен своим принципам.

Когда рядом с выспренними образами-символами «Клятвы», тысячными массовками «Сталинградской битвы» появились на экране герои «Молодой гвардии», казалось, что все дело в их достоверности, естественности, простоте. Как всегда, Герасимов заставлял поверить в реальность самих персонажей, чтобы потом не вызывали сомнения их удивительные качества.

Но основная особенность «Молодой гвардии» заключалась в том, что в ее художественном мире действовала другая «система отсчета». Другая мера событий и людей.

В «Сталинградской битве» человек представал лишь боевой единицей, одной из многих столь же безликих единиц. Фамилия шофера Минутка в «Великом переломе» имела символическое значение: он появлялся на минутку, чтобы совершить свой подвиг, и уходил в небытие, не узнанный зрителем, не раскрытый автором. В системе отсчета «Молодой гвардии» человек занимал первое и главное место. С точки зрения его судьбы, его жизни рассматривал режиссер движение времени.

«Молодая гвардия» была картиной не столько о войне, сколько о человеке на войне, о том, какие нравственные качества нашей молодежи она проявила, что

«Молодая гвардия»



обозначила для каждого человека. Это был тот принцип, который делал «Молодую гвардию» предтечей «Дома, в котором я живу», «Летят журавли», «Судьбы человека». Этот принцип определил композиционное построение фильма, точку зрения автора на события и людей.

Точка зрения очевидца, участника событий позволила С. Герасимову не только правдиво передать атмосферу времени, но и проследить те внутренние нравственные процессы, которые происходили в юношах и девушках, ставших затем членами подпольной организации «Молодая гвардия». И одновременно взгляд художника — летописца эпохи позволил оценить суть возмужания этих ребят, осмыслить их судьбу в связи с судьбой поколения, понять историческое место и значение эпопеи Краснодона.

Интересно проследить, как объекты внимания художника определяют необычное сюжетное построение вещи. Фильм, как и роман, распадается на ряд новелл, связанных скорее общим взглядом художника, нравственной проблемой, чем острым сюжетом о деятельности подпольной организации. Здесь уже формируется та структура, которая затем ясно вы-

явится в «Балладе о солдате». Здесь еще нет «войны без войны», но собственно боевым действиям «Молодой гвардии» отдано не много места, хотя, казалось бы, сам жизненный материал предлагал эффектные сцены тайных собраний, диверсий, погонь, перестрелок. Но даже в подобных немногочисленных эпизодах режиссера интересует не столько сам поступок, сколько его психология, то «человеческое», что проявляется в любых обстоятельствах жизни.

Потому так важен в сцене, где Сережка Тюленин и Валя Борц вешают флаг, «проходной» момент, когда, выполнив задание, они прячутся под мостом от немецкого патруля. Валя, еще не отдышавшаяся от быстрого бега, упрекает Сережку за то, что он «грубый», и смотрит на него своими блестящими большими глазами, и смеется над его ошеломлением, испугом, и со вздохом замечает: «Ничего не понимает».

Потому так важен в кадрах освобождения пленных момент, когда полуголый парнишка долго идет за немецким часовым с ножом в руках. Идет и не может убить. Поразительно точен, образен сам контраст одетого в военную форму, закованного уставом, лишенного человечности немецкого солдата и беззащитной наготы юноши, которого не воспитали для убийства, и он никак не может решиться ударить в спину, ожидая секунды, когда враг повернется к нему лицом.

И потому так важна для фильма сцена праздничного октябрьского вечера, где смех и шутки, где чтение «Демона» прерывается танцами и где, может быть, единственный раз в кинематографе первых послевоенных лет звучит гитара, исполняя модное довоенное танго «Утомленное солнце нежно с морем прощалось...».

Что же так привлекает к «Молодой гвардии» зрителей уже нескольких поколений? Прежде всего нравственная чистота ее героев, их готовность к подвигу. Жажда героического идеала, которая всегда живет в человеке, находит свое утоление в этих ребятах из Краснодона, в их строгой, чистой, суровой и счастливой молодости. Быть может, в этом и главная причина успеха «Молодой гвардии», как и «Баллады о солдате». Молодогвардейцы — это люди с чистой совестью, живущие ясно и прямо.

Именно поэтому герои «Молодой гвардии» продолжают жить на экране, в то время как их многие кинематографические собратья безвозвратно ушли в небытие.

●

...Художественные принципы, как и многое другое, проверяются временем. Аналитический подход к человеку, желание раскрыть процесс, а не показать результат, предпочтение точных подробностей пустым фразам — эти стремления и принципы торжествуют в лучших фильмах Герасимова. Потому они смотрятся и сегодня без снисходительных скидок «на возраст»... Запечатленные в них портреты комсомольцев тридцатых и сороковых годов сохраняют подлинность документа и эмоциональную силу искреннего искусства.

Тимур не стареет

Макс Поляновский

Произошел удивительный случай.

Писатель создал сценарий, выдумал положительного героя, который стал жить на экране. Не прошло и года — этот герой стал всамделишным, его именем назвали народившееся доброе юношеское движение.

И вот уже почти 30 лет он живет на экране и в реальной жизни. Да, он переступил рамки экрана, подал пример своим сверстникам. И не только в СССР. Его дела перенимают ребята Болгарии, Венгрии, Польши, даже далекой Японии.

Речь идет о фильме «Тимур и его команда», сценарий которого написал Аркадий Гайдар. С этим сценарием он пришел в Центральный Дом пионеров для обсуждения. Один из находившихся там сказал:

— Таких Тимуров не бывает!

Гайдар ответил: «Может быть, и не бывает. Многих не было, но они будут. А вот скажите вы мне,— обратился Гайдар к ребятам,— видали вы в жизни мальчиков и девочек, которые поступают так же, как Тимур? Которые оказывают по своей воле помощь слабым, больным или попавшим в беду людям?»

Одна девочка рассказала про своего соседа:

— Он пионер и каждый день помогает чужой бабушке, очень старенькой. Он приходит, убирает ее комнату, поит чаем...

Гайдар был очень доволен.

Надо сказать, что историю Тимура и его команды, которая легла в основу фильма (а затем, подчеркиваю — затем и книги), писатель наблюдал да и сам постоянно ее разыгрывал. Константин Георгиевич Паустовский вспоминал, что года за два до выхода «Тимура и его команды» Гайдар зашел к нему.

«...У меня был трудно болен сын, и мы сбились с ног в поисках одного редкого лекарства. Его нигде не было. Гайдар подошел к телефону и позвонил к себе домой.

— Пришлите сейчас же ко мне,— сказал он,— всех мальчиков из нашего двора. Я жду.

Через десять минут раздался резкий звонок в передней. Гайдар пошел к двери: на площадке стояло человек десять мальчиков.

— Вот что,— сказал им Аркадий Петрович,— тяжело болен один мальчик. Необходимо вот такое лекарство. Я каждому из вас запишу его

«Тимур и его команда». Рабочий момент



название на бумажке. И сейчас же — во все аптеки, на юг, восток, на север и запад! Из аптек звонить мне сюда. Все понятно?

— Понятно, Аркадий Петрович! — закричали мальчишки и понеслись вниз по лестнице.

Гайдар сидел у телефона, как капитан на мостике корабля. Через сорок минут восторженный детский голос прокричал в трубку:

— Аркадий Петрович, есть! Я достал!

Лекарство было привезено, и сыну вскоре стало легче.

— Ну что,— спросил меня Гайдар, собираясь уходить,— хорошо работает моя команда?»

«Тимур и его команда» появился на экране за несколько месяцев до войны. Но едва она грянула — тысячи и тысячи пионеров и школьников взяли пример с Тимура и его товарищей. Делами помогали они старшим в борьбе с врагом.

Вот один случай, рассказанный «Комсомольской правдой».

В осажденный Киев прибыл боец из одной части. Он доставил 900 писем семьям бойцов и командиров, жившим в Киеве. Сотни тимуровцев помогли доставить их в течение одного дня.

...Почему я пишу сейчас эти строки?

Потому что фильм о Тимуре оказался долгожителем. С конца 1940 года и поныне он служит добрым примером юным поколениям многих стран. Недавно его реставрировали и снова выпустили на экран.

Когда режиссер фильма Александр Разумный отмечал свое 70-летие, на сцене Центрального Дома кино появилась странная процессия: шли взрослые люди с красными пионерскими галстуками. Они шли с барабанами и горнами и несли флажки с призывом «Будь готов!».

Это были участники фильма «Тимур и его команда». Во главе их шел Тимур. Ему перевалило за тридцать, но для зрителей он и по сей день остается вихрастым тринадцатилетним пареньком. Роль Тимура исполнял художник Ливий Щипачев, сын поэта Степана Щипачева.

Нет сегодня с нами погибшего на фронте Аркадия Гайдара. Он был душой киносъемок от первого до последнего дня, он организовал на Волге, где шли съемки, коммуну ребят. Нет и оператора Петра Ермолова, который снимал В. И. Ленина и В. И. Чапаева. Он был самым пожилым из фронтовых операторов, но пошел с группой разведчиков, взявшей «языка».

А фильм и книга «Тимур и его команда» по-прежнему нравятся зрителям и читателям. Новые поколения стараются походить на Тимура, воплощать в жизнь то, что было доброй мечтой Аркадия Гайдара.

Молодая гвардия страны

На этих страницах развернута лента кинокадров из фильмов, посвященных нашей молодежи, Советскому Комсомолу, полувековой юбилей которого вместе со всем народом празднуют и кинематографисты. Они могут гордиться тем обстоятельством, что в своих фильмах правдиво отразили историю мужания, творчества, борьбы и созидания советской молодежи, связавшей свою судьбу с идеалами Коммунистической партии, с идеалами социалистического преобразования мира.

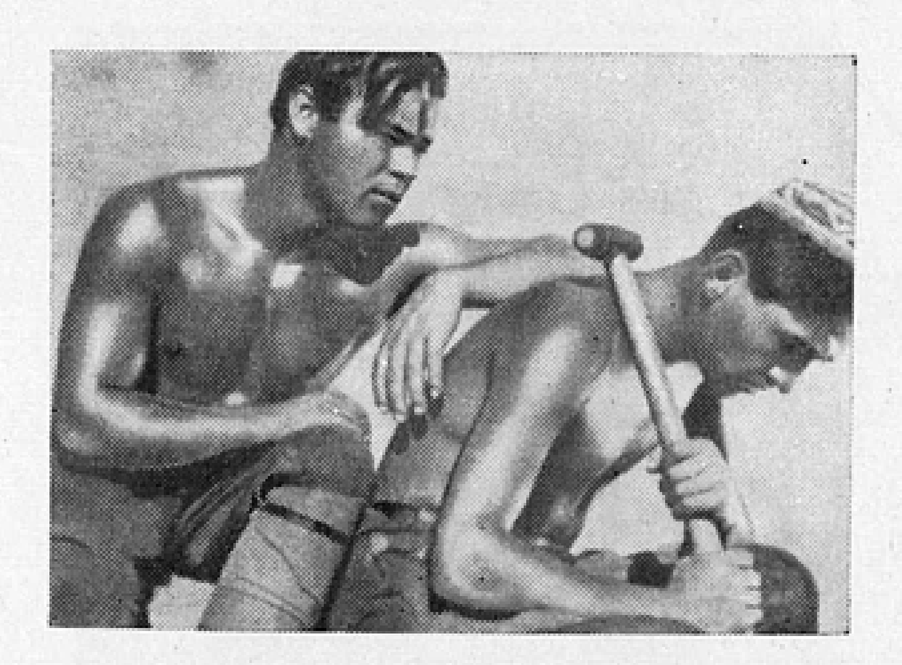
Разумеется, в нашей фотоподборке не нашли отражения многие художественные и документальные фильмы, успешно рассказавшие о прошлом и настоящем нашей героической молодежи и ее авангарда — Ленинского Комсомола. Но мы и не ставили перед собой задачу охватить все кинематографическое наследие. Мы хотели лишь дать эскиз коллективного портрета комсомольцев таким, каким его показали советские кинематографисты.















«Иван». 1932

«Чапаев». 1934

«Гармонь». 1934

«Красные дьяволята». 1923

«Земля». 1930

«Земля жаждет». 1931

«Одна». 1931















«Доктор Калюжный». 1939

«Большая жизнь». 1939

«Трактористы». 1939

«Подруги». 1935

«Горячие денечки». 1935

«Богатая невеста». 1937

«Волга-Волга». 1938















«Парень из нашего города». 1942

«Зоя». 1944

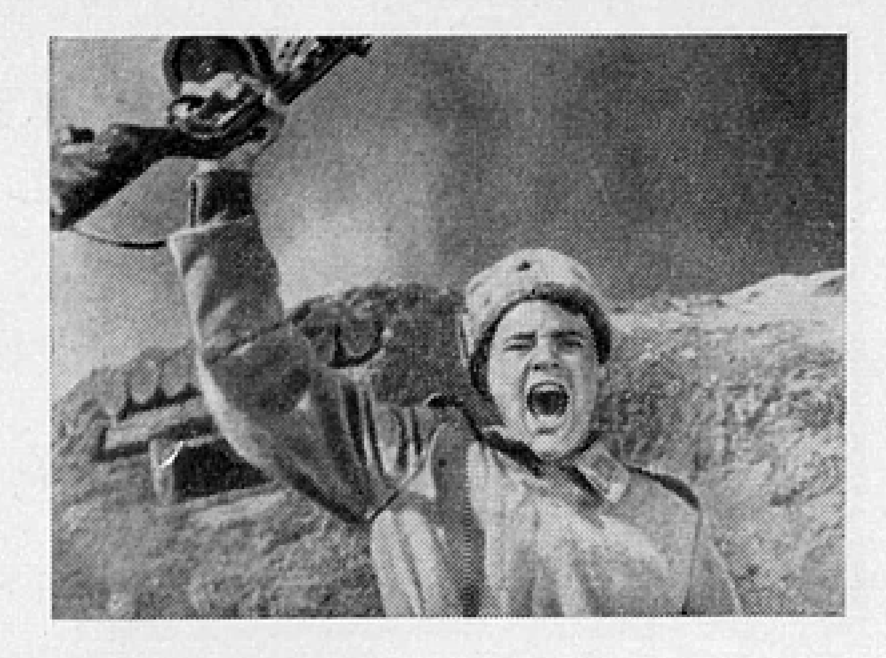
«Марите». 1947

«Свинарка и пастух». 1941

«Фронтовые подруги». 1941

«Как закалялась сталь». 1942

«Машенька». 1942









«Рядовой Александр Матросов». 1947

«Школа мужества». 1954

«Большая семья». 1954

«Стрекоза». 1954

«Солдат Иван Бровкин». 1955

«Чужая родня». 1955

«Салтанат». 1955









«Это начиналось так...». 1956

«Летят журавли». 1957

«Высота». 1957

«В добрый час!». 1956

«Весна на Заречной улице». 1956

«Они были первыми». 1956

«Павел Корчагин». 1956















«Баллада о солдате». 1959

«Иванна». 1959

«Неподдающиеся». 1959

«Дело было в Пенькове». 1957

«Дом, в котором я живу». 1957

«Добровольцы». 1958

«Дорогой мой человек». 1958









«Зумрад». 1961

«Молодо-зелено». 1962

«Коллеги». 1962

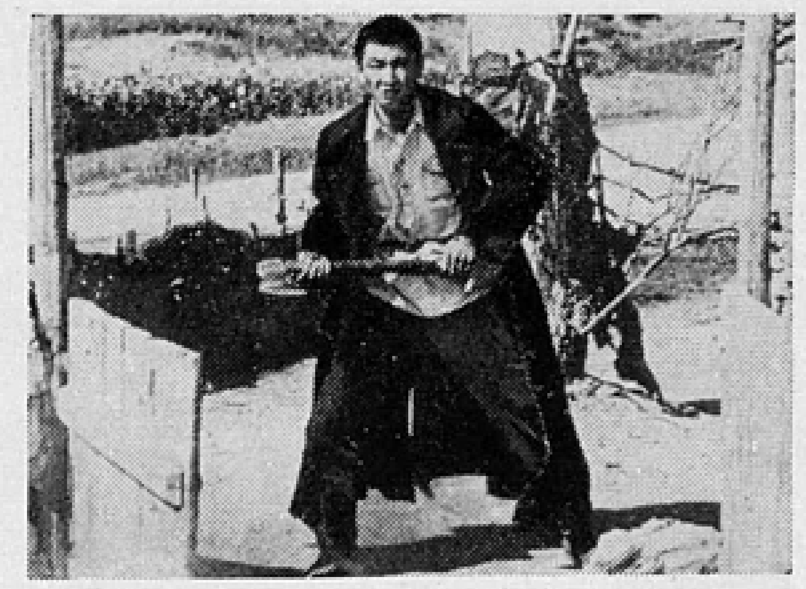
«Жестокость». 1959

«Ждите писем». 1960

«Прощайте, голуби!». 1960

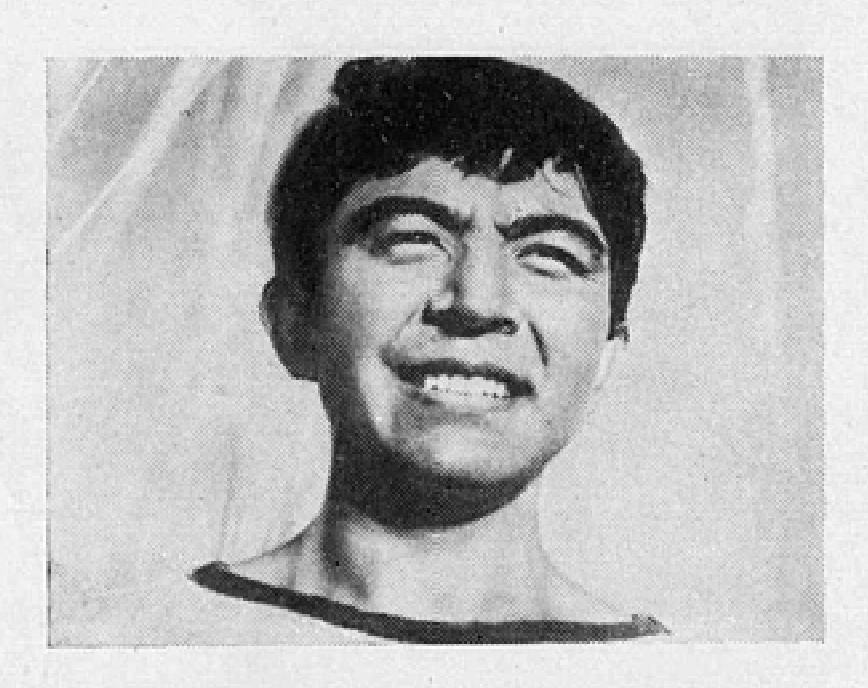
«Девчата». 1961















«Первый учитель». 1965

«Журналист». 1967

«Неуловимые мстители». 1966

«Вступление». 1962

«Пятеро из Ферганы». 1963

«Зной». 1963

«Живет такой парень». 1964

К Международному кинофестивалю стран Азии и Африки в Ташкенте



Кино в арабском мире

Н. Садомская

Необходима была совместная работа ученых — как в арабском мире, так и за его пределами,— чтобы такая антология об арабском кинематографе стала реальностью. Это итог ежегодных встреч «за круглым столом» в Бейруте и Александрии с 1962 по 1965 год. Издатель антологии — Арабский центр кино и телевидения, организованный в 1964 году по инициативе ЮНЕСКО в Бейруте. Редактор ее — Жорж Садуль (антология вышла в свет уже после смерти этого выдающегося ученого).

«Публикация всех имевшихся в нашем распоряжении сообщений,— пишет Жорж Садуль в небольшом предисловии,— вынудила бы нас сделать книгу в три или четыре раза больше, чем данная работа... Мы тем не менее надеемся, что это собрание статей даст точное представление о проблемах кино в арабском мире»*.

Арабский мир составляют пятнадцать народов, расселившихся на огромной территории от Атлантического до Индийского океана. Это 80 миллионов человек, из которых 70 или 80 процентов неграмотных. «Чтобы построить новое арабское общество, основанное на прочном фундаменте понимания между народами и объединения в борьбе против нищеты, голода и невежества,— говорит Хилми Халим (ОАР),— мы должны использовать все возможности кино...»

Кино стало устойчивым признаком специфически современной цивилизации, ее ритма, бытовой среды, идей и нравственных понятий. Наряду с радио,

*The Cinema in the Arab Countries. Anthology prepared for UNESCO by Georges Sadoul. Interarab Centre of Cinema and Television. Beirut (Lebanon), 1966. (Кино в арабских странах. Антология, составленная для ЮНЕСКО Жоржем Садулем. Межарабский центр кино и телевидения, Бейрут (Ливан), 1966.)

массовой прессой и телевидением оно выступает как новое средство коммуникации, охватывающее миллионы людей, находящихся на различных уровнях образования и духовных интересов. Подлинно народная природа кинематографа предполагает его массовость. С другой стороны, массовость может быть обеспечена здесь только при наличии достаточно развитой и достаточно многочисленной техники, делающей готовые фильмы доступными широкому зрителю в самых отдаленных от культурных и промышленных центров местах. В более глубоком эстетическом плане развитие национального кинематографа предполагает органическую связь его с традициями поэзии, музыки, изобразительного искусства, хореографии и театра данного народа. Он должен соответствовать упрочившимся веками образу жизни, нравам, мировоззрению, этическим и эстетическим нормам, даже видоизменяя их.

Во всех этих отношениях арабский кинематограф сталкивается с большими трудностями. Ни организованных усилий просветительных учреждений, ни покровительства государственных органов, ни художественных качеств фильма, ни актуальности его тематики самих по себе недостаточно, чтобы в особых условиях арабского Востока кинематограф достиг желаемой цели. Иногда именно насущная злободневность поднятой социальной и нравственной проблемы, борьба с укоренившимися предрассудками вызывают антипатию арабской публики, особенно сельской.

«Надо помнить,— поясняет это обстоятельство Фарид эль-Маццави (Объединенная Арабская Республика),— что арабы... воспринимают кино как «модерн», что в их сознании выступает синонимом «бесстыдства». К сожалению, большое число фильмов, как египетских, так и заграничных, показывает множество рискованных эротических сцен, поддерживающих таких людей в их отношении к кино, как к изобретению сатаны».

Наряду с этими трудностями духовного порядка существуют также немалые экономические и технические трудности. Например, если по всему миру в среднем приходится 70 кинотеатров на каждый миллион человек, а в Европе эта цифра поднимается до 160 (в Италии, скажем, она равна 350), то в арабских странах она гораздо ниже. В Саудовской Аравии вообще нет кинотеатров, хотя фильмы иногда демонстрируются нефтяными компаниями для своих рабочих или просматриваются богатыми людьми у себя дома. А в такой стране, как ОАР, обладающей самой развитой в арабском мире кинопромышленностью, на 1 миллион человек приходится всего 13,4 кинотеатра. С другой стороны, Ливан, в котором число кинотеатров приближается к мировой средней — 61,3 на 1 миллион населения,— смотрит почти исключительно импортные фильмы. Причем львиная доля среди них принадлежит кинопроизводству США (в 1964 году было импортировано 503 фильма, из которых 273, или 54,27 процента, американские). Даже и с чисто статистической точки зрения, проникновение национального кинематографа в широкие массы арабского населения представляется совершенно неудовлетворительным.

Эта книга содержит факты. Не казенно-оптимистические прогнозы или предвзятые концепции, отмечающие одни только «теневые стороны», а именно объективные данные. Тем она и интересна.

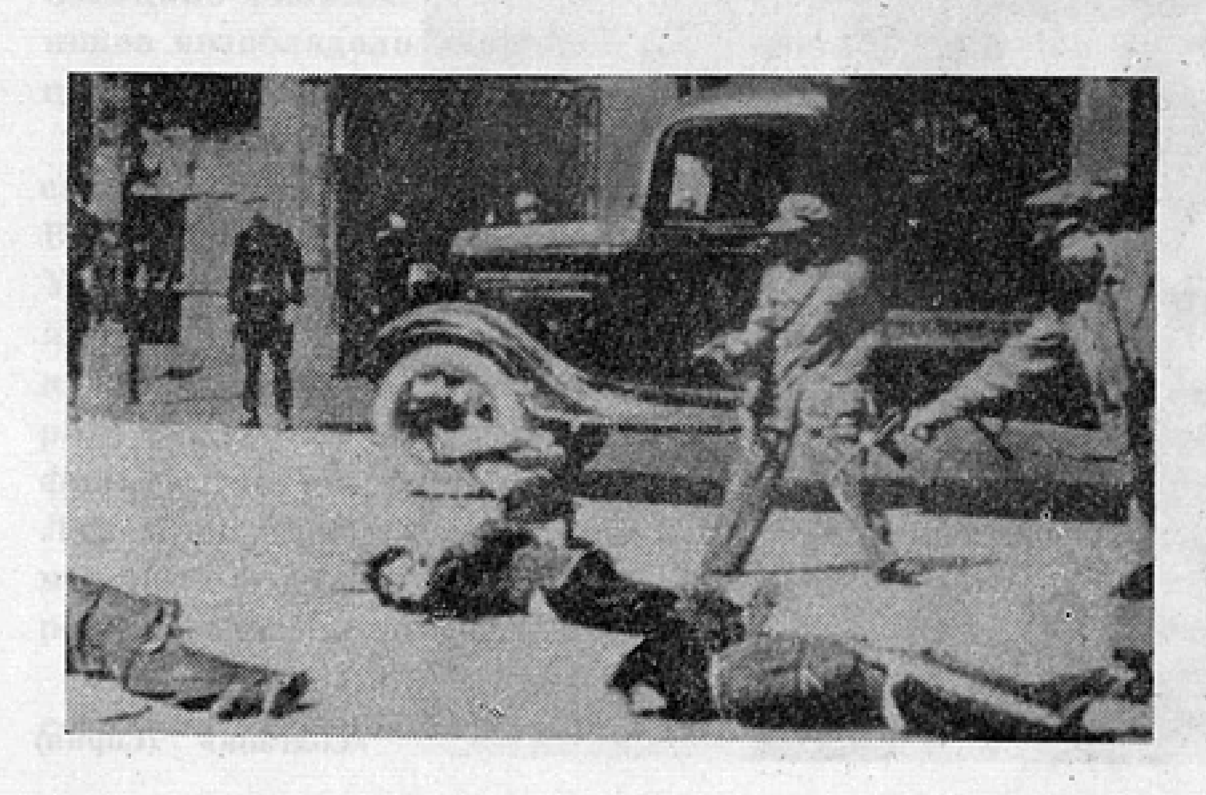
КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМОВ АРАБСКИХ СТРАН



«Торговец кольцами» (Ливан)



«Такой молодой мир» (Алжир)

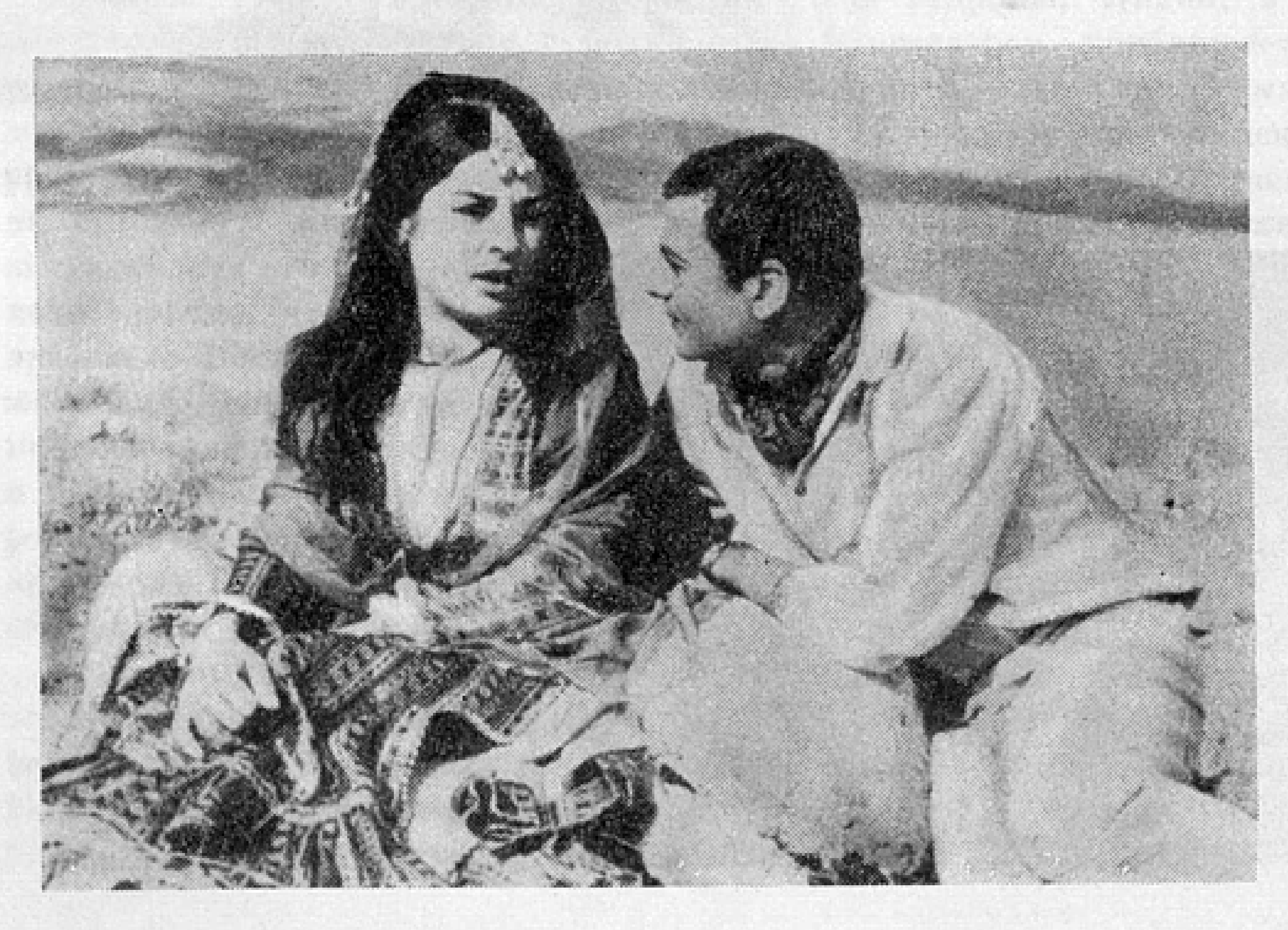


«Заря прóклятых» (Алжир)

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМОВ АРАБСКИХ СТРАН



«Пристанище для человека» (Марокко)



«Солтана» (Сирия)

1

Впервые фильм Люмьеров был показан в задней комнате одного кафе Александрии еще в 1896 году. С тех пор демонстрация иностранных немых фильмов стала на территории Египта довольно прибыльным предприятием, в которое вкладывали свои капиталы иностранные дельцы.

В Сирию первые кинопроекторы были завезены турками только в 1908 году, а первый регулярно действующий кинотеатр открылся в Дамаске лишь в 1912 году. Аналогичная картина и в Ираке, где, правда, строительство стационарных кинотеатров, показывавших иностранные немые фильмы, относится только к 1920—1921 годам — времени основания самостоятельного Иракского государства.

Иностранное владычество сказывалось и в том, какие фильмы ввозились на ту или иную арабскую территорию. Например, во время первой мировой войны, когда Оттоманская империя, в состав которой входила тогда Сирия, была союзницей Германии, на экранах Дамаска и Алеппо появлялись главным образом немецкие фильмы. А после победы союзников возобладало американское и французское кино.

Идея снимать фильмы на арабские сюжеты тоже появилась у иностранцев. В Египте александрийский фотограф Умберто Дорес вместе с другими итальянцами организовал еще в 1917 году итало-египетскую кинокомпанию, которая сняла «Честь бедуина» и другие фильмы. Почти одновременно в Тунисе Луи-Мора сделал фильм «5 проклятых мужчин» с участием Пьера Ренье, Андре Люгуэ и Ивонн Девинь.

Эти первые попытки были далеки от создания арабского национального кинематографа. Они вдохновлялись запоздалым романтизмом европейцев, тоскующих по всяческой экзотике, представляя «известные стереотипы верблюдов, минаретов и смиренных женщин». К тому же они не могли иметь успех в арабских странах, так как отличались поверхностностью и незнанием арабской жизни. Роли арабов исполняли в них иноземные актеры, и даже субтитры были на иностранных языках. А фильм «Роковые цветы» итало-египетской кинокомпании погрешил даже искажением текстов корана, что вызвало многочисленные протесты против его показа среди арабских зрителей.

И по сей день многие арабские страны остаются полем деятельности иностранных кинокомпаний, действующих после объявления независимости этих стран на основе концессий. Внимание привлекает все, что может принести прибыль,— живописные экстерьеры, местный колорит, сказочный мир «Тысячи и одной ночи», мелодраматически подкрашенная история бедуинов и первых победоносных походов последователей пророка. Сквозь пестрый восточный покров надоедливо проглядывает в этих фильмах закостеневшая схема все того же вестерна.

Будучи совершенно космополитическими по духу, такого рода фильмы пользуются картинами арабской жизни всего лишь как внешней рамкой. «Если,— пишет Тахара Черпаа,— трактовка представляется иногда более серьезной («Али Баба» Жака Беккера, «Он знал об этом слишком много» Хичкока, «Чудо в Тунисе» Ричарда Брукса, «Багдадский вор» Любена), это обусловлено общемировой эволюцией кинопроизводства, а не особым интересом к стране, в которой снят фильм».

Но было бы неверно, видимо, подводить под эту мерку участие всего иностранного в истории арабского кино. Ведь в конце концов сам кинематограф приходит из-за границы, а превращение его в неотъемлемый элемент национальной культуры как раз и представляет главную трудность. Особенно на первых порах иностранцы приносили необходимый профессиональный опыт. Сотрудничество их с арабами часто оказывалось плодотворным. Например, как говорит Джалал эль-Чаркави, «первой попыткой создать более или менее национальный египетский короткометражный фильм была «Мадам Лоретта», снятая Лариччи с участием арабских актеров театральной компании Дар эль Салам.

Помощь европейских деятелей искусства сопутствовала многим знаменательным событиям арабского кинематографа. Когда сорок с лишним лет назад известная к тому времени театральная актриса Азиза Амир решилась вынести свое творчество на экран, она пригласила сначала итальянского оператора Стелио Кадрини, которого сменил затем араб Истефане Рости, начавший работать в кино в Париже. В результате был создан фильм «Лейла» (1927), знаменовавший собою рождение египетского национального кинематографа. Точно так же, когда ливанка немецкого происхождения Херта Гаргур организовала съемку фильма «Руины Баальбека», она послала Джорджа Кости в Париж, чтобы он там освоил технику киносъемки, пригласила итальянского режиссера Де Люка и инженера по звукозаписи Росси. «Руины Баальбека» прошли с успехом не только в Ливане, но и в других арабских странах, были проданы во Францию.

Большое значение в становлении египетского кино имел музыкальный фильм «Ведад» (1935—1936) по сценарию поэта Ахмада Рами. Режиссером этого фильма был немец Фриц Крамп. Это был первенец большой, по последнему слову техники оснащенной киностудии, построенной в Газе «Миср банком». Директор «Миср банка» Талат Паша Харб способствовал учебе молодых арабских режиссеров, операторов и актеров на крупнейших студиях Европы, вывез из Германии и Франции первоклассное оборудование. Тем самым был заложен фундамент современного кинопроизводства в Египте.

После второй мировой войны волна симпатии в среде передовой французской интеллигенции к борющимся за независимость арабским народам Северной Африки принесла ряд выдающихся произведений киноискусства, отличавшихся оригинальным ви́дением и глубоким гуманистическим проникновением в неповторимые духовные ценности арабского мира. Вместо внешне эффектной, но стандартной и показной экзотики молодых художников привлекла неприкрашенная, преисполненная суровой поэтичности правда.

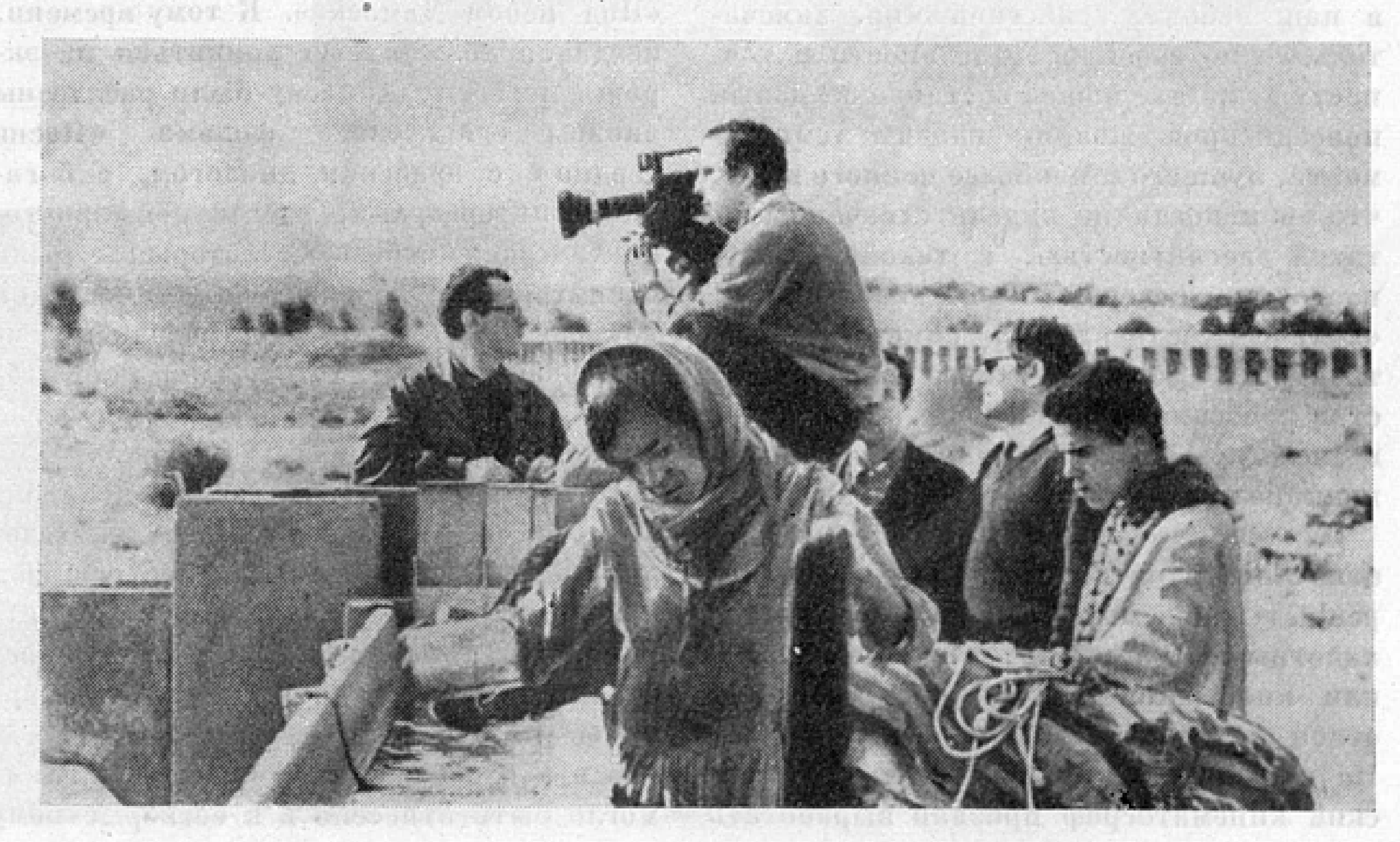
В 1949 году Андре Свобода снимает в Марокко фильм «Свадьба в пустыне». И хотя это произведение не имело кассового успеха ни в арабских странах, ни в Европе, оно было с большим одобрением принято прогрессивной общественностью. Жан Кокто, например, писал: «В своем фильме Андре Свобода как бы в замочную скважину подглядел пространство, слепящее от избытка солнца, пространство, которое не имеет ни дверей, ни замочных скважин... пустыню... Он изображает это странное, пугающее море мертвенно-бледного песка, в котором пристани — пальмовые рощи оазисов. О вы, любители фильмов с гонками автомобилей,

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМОВ АРАБСКИХ СТРАН



«Поверженный победитель» (Ливан)

«Возрождение». Рабочий момент (Тунис)



стрельбой и преступлениями страсти, научитесь терпению обитателей песков! Пусть этот фильм медленно, но верно войдет в ваши сердца».

В том же 1949 году Альбер Ламорис приехал в Тунис, чтобы работать над фильмом «Ослик Бим» по сценарию Жака Превера, в котором рассказывается о дружбе маленького бедного мальчика с обезьянкой. Он создал картину, исполненную мягкого юмора, теплоты чувств и трогательности.

Подлинным шедевром явился фильм Жака Баратье «Гоха», получивший премию на Каннском фестивале в 1958 году. Сценарий его написан поэтом Жоржем Шахадом, а главные роли исполняют египетский актер Омар Шариф и звезда тунисского народного танца Цина. Вот что писала об этом первом фильме независимого Туниса тунисская критика: «Гоха» — это глубокое проникновение в человеческий мир, в наш особый тунисский мир, замечательное по своей неподдельности и точности открытие нашей обстановки, нашей повседневной жизни, нашего темперамента, лучшего и наиболее ценного в нас, что мы никогда не видели схваченным с такой элегантностью, с такой деликатностью и совершенством гармонии...» «Гоха» — убедительный символ благотворности международного сотрудничества арабских и европейских художников в нелегком деле создания арабского национального кинематографа.

Однако как бы ни было успешно участие иностранцев, само по себе оно не решает проблемы. Дело не определяется анкетными данными — сколько арабов или иностранцев занято кинопроизводством в той или иной арабской стране. Не в такого рода процентах суть. Арабский кинематограф призван выработать свой неповторимый образный язык, органичный и родной для десятков миллионов людей, как их повседневная речь, как народная песня и танец. Он призван по-своему, кинематографически претворить духовные богатства многовековой арабской культуры. Речь идет о создании собственно арабской традиции в киноискусстве.

2

Недоставало опыта, культуры, технических средств. Первые попытки энтузиастов арабского кино представлялись провинциальными, доморощенными, обреченными на неудачу, несмотря на отчаянные усилия. В этом отношении показательна поистине печальная история первых сирийских кинокартин.

Земледелец Исмаил Анзур, который некоторое время изучал кинопроизводство в Австрии, создал в 1932 году фильм «Под небом Дамаска». К тому времени, когда он должен был появиться на экране, по всему Дамаску были расклеены анонсы египетского фильма «Песнь сердца» с арабским диалогом, с богатыми интерьерами, элегантной аристократической мебелью. Интерьеры были отсняты на парижской киностудии «Эклер». В эпизодах участвовали красивые француженки. Естественно, что публика сирийской столицы обнаружила мало интереса к фильму Анзура.

И все же в 1937 году Айюб Бадри, который еще в период немого кино сделал первый сирийский фильм, решился предложить той же публике новую патриотическую ленту о Палестинском восстании против англичан. Название картины — «Зов долга» — с таким же правом, как и к изображенным в ней событиям, могло быть отнесено и к бескорыстному

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМОВ АРАБСКИХ СТРАН



«Только для женщин» (Ливан)



«Каир, 30» (ОАР)





«Неверность» (ОАР)

мужеству ее создателей. Они вынуждены были ограничиваться нищенским минимумом технических средств. Военные сцены движения войск, танковых атак, бомбовых взрывов заимствовались ими из иностранных фильмов. Во время показа картины Айюб Бадри и его друзья прятались от публики в проекционной будке и через микрофон пытались имитировать фонограмму.

Вторая мировая война принесла сирийским дельцам большие доходы. И вот, поскольку было хорошо известно, какие солидные прибыли вознаграждают предпринимателей, поместивших свои капиталы в кинопромышленность, близ Бейрута построили огромную студию, полностью снабженную всем необходимым для производства полнометражных звуковых картин. В Ливане тогда не создавались даже короткие документальные ленты. А студия оставалась неиспользованной с 1951 до 1959 года. Стало быть, трудности, возникающие перед молодым арабским кино, не исчерпываются отсутствием капитала, технического оборудования или опытных консультантов, которых можно нанять за деньги.

Подъем египетского кинематографа не случайно приходится на начало 30-х годов. Он связан, несомненно, с освоением звука. Конечно, для этого необходимы были дорогостоящие технические средства. «Египетские продюсеры,— пишет Джалал эль-Чаркави,— быстро поняли, какие возможности открывает новое выразительное средство для воспроизведения восточных песен и танцев, какой успех это может иметь у арабской публики, привязанной к сюжетам, почерпнутым из местной обстановки».

Своим успехом первые звуковые египетские фильмы обязаны музыке. Другой предпосылкой этого успеха был достаточно развитый к тому времени египетский театр.

В 1925 году турецкий писатель Вадад Орфи приехал в Каир по поручению немецкой кинокомпании, чтобы обсудить производство в Египте фильма «Любовь принцессы». Позднее обнаружилось, что Орфи был послан с секретным заданием. Немецкая кинокомпания задумала сделать фильм «Пророк», посвященный жизни Магомета. Необходимы были хорошие актеры, которых Орфи и надеялся найти в Египте. Роль пророка была предложена Юсефу Вахби, который немедленно информировал об этом прессу. Поднялся скандал. Мусульманский университет Эль Азхар заявил, что никогда не согласится с воспроизведением образа Магомета на экране. Пресса требовала ареста Орфи, хотя, с другой стороны, многие осуждали и Юсефа Вахби, который стал крайне непопулярен. Орфи предстал перед судом, который оправдал его, лишь объявив наивной жертвой интриг немецкой компании.

Эта давнишняя история напоминает некоторые существенные обстоятельства, которые необходимо учитывать, говоря о развитии кино в среде мусульман. Эти обстоятельства настолько важны, что составители антологии сочли необходимым открыть ее статьей «Ислам и образ». Недоверчивое отношение мусульманства к предметному изображению людей и животных, а тем более пророка и святых общеизвестно. В истории арабского кино это недоверие выразилось в особых препятствиях, которые возникали при попытках отразить на экране религиозную тематику. Но в более широком плане оно сказалось на судьбе кинематографа, необходимо включающего в себя конкретное, фотографическое предметное изображение.

«Общественные условия сделали арабский народ слушающей публикой, прежде чем он стал смотрящей публикой,— пишет Салах Эззеддин (ОАР).— Не заглядывая далеко в историю, можно отметить, что арабский мир, как и весь или почти весь Восток, сосредоточен на звуковой передаче информации — будь то легенды, рассказы, повседневное общение или развлечения».

Поэтому арабское кино сильно страдало от недостатка изобразительной культуры. Здесь труднее всего было найти свое, самостоятельное. «При отсутствии техники и оборудования для интерьерных съемок можно было ожидать, что создатели фильмов прежде всего обратятся к природе страны — воспользуются пустыней, пирамидами, всегда сверкающим солнцем, превосходной погодой почти круглый год... Но несмотря на успех, которым эти фильмы пользовались, они от начала до конца были построены на фантастических усложнениях, диких невероятностях и провиденциальных избавлениях», — пишет Джалал эль-Чаркави. Многие из пионеров арабского кино ограничивались заимствованием ходячих изобразительных схем и стандартными сюжетными построениями заграничного коммерческого кинематографа. Казалось, они попросту не видят особой настроенности восточного ландшафта. Воспроизведение природы не воодушевляло на художественное открытие своеобразного облика восточных людей, их быта и жизни. По меткому выражению Джалала эль-Чаркави, дело ограничивалось попытками создать восточные вестерны (Eastern Westerns).

В этой связи заслуживает быть особо отмеченным арабское документальное кино. Сирийский фотограф Нуреддин Рифаи с начала 30-х годов в своих документальных киножурналах рассказывал о важнейших событиях текущей истории, о борьбе за национальную независимость, демонстрациях, забастовках. И несмотря на то, что три четверти отснятого материала обычно вырезалось иностранной цензурой, он продолжал свой труд вплоть до конца второй мировой войны. Большое значение имел документальный фильм об Ираке, сделанный ливанскими кинематографистами для нью-йоркской выставки в конце 30-х годов.

После освобождения в некоторых арабских странах, которые раньше вообще не имели своего кино — например в Алжире,— создаются документальные ленты, воспроизводящие природу, обычаи, культуру этих стран. Помимо прямой просветительской и пропагандистской роли этих фильмов они имеют большое значение для развития самого киноискусства, так как способствуют формированию национальной культуры художественного ви́дения.

Поначалу, когда в арабском художественном кино не отработались еще принципы и приемы изобразительности, огромным подспорьем оказывалась театральная традиция — конечно, в тех странах, где она была. Мастера сцены сообщали экрану художественность. «Как в Египте, так и в Ираке,— утверждает Сами Абдель Хамид (Ирак),— в кино и театре работали одни и те же люди. К тому же с самого начала арабское кино черпало свои сюжеты из арабского театра».

Этот естественно возникший контакт двух искусств должен был усилиться, когда экран заговорил. Теперь кино — и в первую очередь египетское — могло заимствовать из театра еще больше. В 1932 году Мухаммад Карим экранизи-

ровал пьесу «Сыновья аристократов», причем главную роль, как и в театральном спектакле, играл Юсеф Вахби. Шумный успех этого начинания побудил Юсефа Вахби впоследствии выступить не только актером, но и режиссером экранизаций тех спектаклей, которые раньше прославили его на сцене. Это фильмы «Оборона» (1934—1935), «Час казни» (1936—1937), «Вечная слава» (1937—1938). «Эти фильмы,— по словам Джалала эль-Чаркави,— мало чем отличались от оригинальных пьес: они зависели от диалога, мелодраматических ситуаций, были перегружены театральными эффектами, что породило театральное направление в кино, от которого наши фильмы страдают до сих пор».

Звук поставил арабский кинематограф перед новыми сложными проблемами.

3

Когда арабские актеры получили возможность говорить с экрана, возник вопрос: на каком языке? Эта на первый взгляд парадоксальная проблема современного арабского кино связывает его развитие с общей перспективой будущей арабской культуры.

Литературный арабский язык, язык корана, хранящий в себе развивающуюся культурную традицию и связывающий арабов в единое культурное целое, известен лишь грамотным, то есть сравнительно незначительному меньшинству населения. Как искусство массовое, кино не может пользоваться литературным языком, так как это изолировало бы его от большинства зрителей. Кроме того, кино, согласно своей демократической природе, воспроизводит, как правило, жизнь обыкновенных современных людей, и было бы фальшивым заставлять их разговаривать в фильмах на языке, которым они в действительности никогда не пользуются. По этой причине потерпел неудачу, например, широко задуманный фильм «Раскаяние» Жоржа Кая, снятый в Ливане в 1953 году. Было продано всего три копии: в Ирак, Иорданию и Кувейт. Большинство арабской публики его не поняло.

Потребности массовой повседневной информации способствовали возникновению особого искусственного диалекта, которым пользуются арабская пресса, радио и отчасти телевидение. Сохраняя классическую литературную основу, он включает в себя слова местных диалектов и некоторые слова иностранного происхождения. Рассчитывая на то, что язык газет хорошо понятен как образованным людям, так и неграмотным, Андре Свобода использовал его в фильме «Седьмая дверь», который он снял в Марокко в 1946 году. Он рассчитывал при этом на особую популярность, которой добилось тунисское радио. В других арабских странах этот фильм не показывался. «Но,— пишет Джалал эль-Чаркави,— легко вообразить реакцию, например, египетской аудитории, если бы она услышала, что персонажи фильма пользуются языком журналистов. В лучшем случае такая речь может быть приемлема в фильмах, изображающих ранний период ислама или еще более древние времена, но она становится совершенно неудобной в фильмах, изображающих современную повседневную жизнь».

Языковые трудности арабского кинематографа столь значительны, что они привели к попыткам выработать свой особый диалект и для кино. Известная египетская кинозвезда Каука Ибрагим, снимавшаяся в бедуинских фильмах режиссера Ниази Мустафы, явилась созда-

тельницей так называемого «бедуинского диалекта», которым она пользовалась, играя воинственных бедуинских принцесс. Это отнюдь не подлинная бедуинская речь, а скорее смесь слов и интонаций, которые заимствованы наудачу из различных арабских диалектов, поскольку они представлялись подходящими по ходу действия. Такой язык мог не вызывать естественного чувства недовольства лишь постольку, поскольку употреблялся в весьма условном жанре и не представлял резкого диссонанса лишь на фоне всех прочих несообразностей «восточного вестерна».

Разрыв между классическим литературным языком и живыми арабскими диалектами затрудняет как связь арабского кино с современностью, так и глубокое использование богатейших поэтических традиций арабской литературы. Если, с одной стороны, подмена разговорного повседневного языка литературным вызывает препятствия со стороны публики и вступает в противоречие с жизненным правдоподобием, то, с другой стороны, адаптация памятников национальной поэзии с целью их экранизации повела бы к упрощению и огрублению их содержания.

Так или иначе, для арабского кино остается лишь один наиболее естественный путь — использование местных диалектов. Но это неизбежно сужает арабскую аудиторию для фильмов разных стран уже не в образовательном, а в географическом отношении. Скажем, фильмы на марокканском диалекте были бы мало понятны в Тунисе и вовсе не понятны в Египте или Ливане. Кино, таким образом, утрачивает свою роль как средство духовного единения арабских народов. Кроме того, пользование местными национальными диалектами чрезвычайно тяжело для арабской кинематографии и в экономическом отношении. При малом количестве кинотеатров, при узости публики, которой фильмы доступны, экспорт в другие арабские страны оказывается жизненным условием для кинематографа любой арабской страны.

Благодаря особенностям исторического развития наиболее популярным в кино стал каирский диалект: египетский кинематограф в течение долгих лет настолько превосходил по числу фильмов продукцию всех других арабских стран, что арабское кино в сознании публики почти отождествилось с египетским кино. Положение таково, что в некоторых странах зрители предпочитают смотреть фильм на каирском диалекте, а не на местном. Но это характерно, как подчеркивает Фарид эль-Мацдави, лишь «только для столиц и больших городов и, вероятно, свидетельствует об известном снобизме городских жителей, которые гордились бы тем, что посетили Каир и знают его язык. Так младший брат подражает любимому дяде или старшему брату». Поэтому после появления фильмов с участием Кауки Ибрагим девушки во многих городах стали в подражание ей растягивать слова, что казалось им гораздо более эффектным, чем говорить на чистом каирском диалекте.

Языковые трудности, таким образом, постоянно побуждают арабское кино к замыканию в некую искусственную сферу сюжетов и приводят к культивированию вкуса к такой искусственности у наиболее активной части арабской публики.

Во многом сходные проблемы возникают в арабском кинематографе и в связи с музыкой. Уже первый египетский звуковой фильм «Песнь сердца» был

музыкальный. Успех его определился участием популярной исполнительницы арабских песен Надры. В следующем сезоне 1933—1934 годов в фильме «Белая роза» выступил певец-композитор Мухаммад Абдель Вахаб, а вскоре после него появилась на экране Омм Кульсум. С тех пор музыкальный фильм стал ведущим жанром арабского кино.

Однако если национальный колорит музыки и участие популярных певцов определяли своеобразие и гарантировали успех фильмов, то, с другой стороны, арабская музыка как бы оказывала сопротивление использованию ее на киноэкране.

Восточная музыка имеет свой стиль и традиции, которые укреплялись в течение многих веков. Пению в ней обычно предшествует достаточно длинная увертюра, которая как бы зачаровывает певца своими затянутыми ритмами. Само пение предполагает многократное повторение куплетов. Все это плохо вяжется со спецификой кино. Песня в арабском стиле «такт» длится на экране около 15—20 минут, что производит впечатление нестерпимой растянутости даже на самых преданных приверженцев традиционного музицирования.

Поэтому кино требовало существенной трансформации традиционной арабской музыки. И эту реформу еще в 30-е годы совершил Мухаммад Абдель Вахаб. Он внес в пение модернизированные элементы, почерпнутые у западной эстрады, пожертвовал чистотой восточного стиля. Кроме того, в каждый свой фильм он вводил какой-нибудь новый инструмент, непривычный для традиционных местных тембров. Творчество самого Абдель Вахаба отличалось подлинным мастерством, но его реформа породила множество гораздо менее удачливых подражателей.

«С социальной точки зрения,— пишет Салах Эззеддин,— ранний успех Абдель Вахаба в 30-е годы может быть объяснен тем, что новое поколение было мало знакомо со строго восточной музыкой предшествующего периода. Это поколение было способно воспринять новую тенденцию без предубеждения, тогда как меньшинство оставалось верным традиции и духу «такта»... Средства коммуникации, особенно в Египте, не были так развиты, как теперь. Музыка тем не менее представляла символ социального обновления, которое стремительно осуществлялось вплоть до сегодняшнего дня и сопровождалось модернизацией различных аспектов жизни — одежды, украшений, мебели и т. д.».

Почти одновременно с пением приходит на экран и арабский танец. В сезон 1935—1936 годов выпускается фильм «Королева театра» с участием популярной танцовщицы каирских кабаре Бадии Массабни. С тех пор любой музыкальный фильм содержит обязательно два-три танца.

Но и танец переживает в арабском кино эволюцию, напоминающую развитие пения. Танцоры, ставшие кинозвездами, все больше пользуются приемами танца, свойственными кабаре и мюзик-холлам. Вводятся элементы театрализованного танца, что совершенно несовместимо с восточной традицией. В последние годы появляются музыкальные фильмы, в которых нет уже и следа традиционных ритмов. Впрочем, успех этих нововведений обманчив. Он встречает одобрение лишь в замкнутом кругу определенной части городских зрителей и часто покупается ценой отказа от серьезного художественного содержания. Поэтому не

прекращаются поиски и в другом направлении. Например, фильмы Абделя Халима Хафеза отмечены верностью местной традиции и поисками в области действительно народной, чисто египетской песни.

Как бы там ни было, преобладание музыкального жанра в арабском кино привело к засилью кинооперетт, которые часто мало чем отличаются одна от другой. Для того чтобы быть уверенным в успехе нового фильма, достаточно пригласить для участия в нем известного певца или танцовщицу. В итоге, если на первых порах, во времена немого кино особенно, возможности кинематографа ограничивались наличием театральных актеров, то теперь они зависят от мастеров эстрады, песни и танца. Арабскому кинематографу недостает собственно киноактеров, и это тоже сильно препятствует его развитию.

Авторы антологии склонны критически оценивать нынешнее положение кинематографа арабских стран. Несмотря на значительное увеличение производства фильмов, качество их еще оставляет желать лучшего. В Египте постоянно увеличивающийся выпуск новых фильмов на протяжении десятилетий производился при малом числе актеров. На экране безраздельно господствовала мелодрама.

Под влиянием египетского кино такие же тенденции наблюдаются и в кинематографе других арабских стран. Господство мелодрамы и музыкальной комедии наблюдается, например, в Ливане.

Стремление поднять киноискусство на более высокий идейный и художественный уровень никогда не ослабевало среди передовых представителей арабской интеллигенции. Наиболее важным в этом плане является творчество египетского режиссера и сценариста Камаля Селима, который в сезоне 1939—1940 годов выпустил свой фильм «Решимость». Прежде чем приступить к съемкам, выдающийся художник провел много месяцев в рабочих кварталах Каира, изучая поведение, повседневную жизнь, жесты и речь простых арабов. Фильм ставил острые социальные проблемы и был лишен малейших элементов мелодраматизма. Камалю Селиму принадлежит также полная оптимизма реалистическая кинокомедия «В пятницу вечером», высмеивающая предрассудки и невежество. Кончина Камаля Селима в 1945 году, когда он замышлял экранизацию «Отверженных» и «Ромео и Джульетты», была большой потерей для арабского искусства.

После того как арабские народы добились независимости, наметились существенные изменения и в области киноискусства. Молодые арабские национальные государства кровно заинтересованы в том, чтобы способствовать преодолению существующих в кинематографии недостатков и созданию фильмов, достойных тех исторических задач, которые стоят перед арабскими народами. Поэтому государство берет кинопроизводство под свой контроль и отпускает значительные средства на финансирование съемок, воспитание профессиональных кадров и на кинопрокат. С целью повышения качества выпускаемых фильмов в ОАР, например, введена цензура, которая должна следить не только за идейным содержанием и благопристойностью, но и за художественным и техническим уровнем кинокартин.

Постепенно, но явственно изменяется тематика фильмов. Прямым последствием революции 23 июля 1952 года в Египте было возросшее число патриотических фильмов, направленных против империализма. При этом проведенные

социологические опросы показали, что именно таких фильмов, а не пустых развлекательных комедий и мелодрам ждет сейчас от кинематографистов египетская публика.

Новым в жизни арабского киноискусства является все укрепляющееся сотрудничество различных арабских государств в творчестве и кинопроизводстве, совместное создание фильмов. В странах арабского Востока возникают киноклубы, государственные киноцентры.

Большую заботу правительства арабских государств проявляют по отношению к строительству кинотеатров, расширению сети кинопередвижек, которые только и могут обеспечить массовость кино. В ОАР, где на 22 миллиона населения имелось к 1961 году только 390 кинотеатров, из которых 75 открытых, по пятилетнему плану 1966—1970 годов предусматривается строительство 100 кинотеатров ежегодно. При этом особое внимание обращается на строительство кинотеатров в сельских местностях, так как 84,8 процента киноаудитории концентрировалось в Каире и Александрии. Расширение сети кинотеатров должно способствовать разрешению многих экономических и творческих проблем кинематографа арабских стран.

Современный кинематограф юго-западной Индии

Днианешвар Надкарни

Лишь очень немногие фильмы на маратхи* демонстрировались в Советском Союзе, где зрители основывают свои представления о нашей стране, вероятно, на том, что они видят в фильмах на хинди**. У нас, разумеется, нет языковых барьеров ни в кино, ни в других видах искусств. Продюсеры, выпускающие фильмы на языке маратхи, сетуют даже на то, что зрители провинции Махараштра*** (столицей которой является многоязыкий промышленный Бомбей) предпочитают фильмы хинди фильмам на своем родном языке. Зрители любят эти фильмы по тем же причинам, по которым советская публика ценит киноленты Раджа Капура,— за то, что они полны жизни, красок, музыки, за то, что в них снимаются действительно яркие «звезды», которых приятно видеть на экране.

Фильмам на маратхи, так же как и фильмам на бенгали****, присуща традиция высокого артистизма и интерес к подлинно народным проблемам. Еще перед началом второй мировой войны кинокомпания «Нью тиэтерс» в Калькутте и кинофирма «Прабхат филм компани» в Пуне создавали фильмы, отличавшиеся высокими достоинствами и посвященные социальным и экономическим проблемам Индии, стоявшей в то время на пороге независимости.

* Маратхи — язык маратхов, одного из наиболее значительных народов Индии, населяющего центральную часть штата Бомбей; на нем говорят 20—25 миллионов человек.

** Хинди — государственный язык республики Индии; охватывает около 40 процентов территории Индии; является наиболее распространенным литературным языком, которым пользуются около 150 миллионов человек.

*** Махараштра — территория в северо-западной части Деканского полуострова в Индии. В административном отношении расчленена между штатами Бомбей, Мадхия-Прадеш и Хайдарабад. В промышленном отношении — наиболее развитая часть Индии.

**** Бенгали — язык коренного населения восточной Индии; распространен преимущественно на территории Бенгалии. На языке бенгали говорят свыше 60 миллионов человек. (*Примечания переводчика.*)

Покойный Бимал Рой, чье произведение «Два бигха земли» несомненно запомнилось советским зрителям как волнующее изображение традиционной крестьянской жизни Индии, был воспитанником Калькуттской школы, а недавно скончавшийся Гуру Датт, великолепный мастер, которому была свойственна большая изысканность манеры, сформировался как художник в Пуне.

Ныне от названных выше кинокомпаний остались одни лишь воспоминания. Знаменательно, однако, что Индийский киноинститут — государственное учебное заведение, которое готовит кадры кинематографистов, — расположен в прежних помещениях киностудии «Прабхат» в Пуне. Пуна — растущий город, который можно назвать интеллектуальной столицей и центром просвещения провинции Махараштра.

Источником вдохновения Сатьяджита Рэя, Ритвика Гхатака и Мринала Сена — режиссеров фильмов бенгали — послужило творчество их предшественников из группы «Нью тиэтерс». То же можно сказать и о таких режиссерах, как Хришикеш Мукерджи и Сатьен Роз, которые ставят серьезные, целенаправленные фильмы в противовес коммерческим поделкам.

В жизни Бенгалии и Махараштры много общего. В частности, обращает на себя внимание сходство условий работы. Подобно тому как Сатьяджит Рэй начинал свой первый фильм «Патер панчали» буквально на гроши, так и наиболее реалистические по духу фильмы маратхи создавались на плохо оснащенных студиях, с использованием малопригодного оборудования, силами нищенски оплачиваемых специалистов. Лишь героическая вера этих кинематографистов в традиции пионеров кинематографа поддерживала существование кинопромышленности.

Как правило, ежегодные премии, присуждаемые правительством, не способствуют разрешению финансовых проблем. Система правительственных займов функционирует, к сожалению, весьма неудовлетворительно как в централизованном порядке, так и на уровне отдельных штатов. (В Махараштре система финансирования в масштабах штата существует пока лишь на бумаге!)

Лучшие из фильмов на бенгали приносят их создателям по крайней мере известность за рубежом. Если же наградой оказывается отмеченным фильм на маратхи, то все сливки снимает продюсер, а подлинные создатели остаются ни при чем.

Так случилось с кинолентой «Прапанч» («Семейная жизнь») молодого режиссера Мадхукара Патхака, который является ведущим новеллистом, пишущим на маратхи. Этот фильм, который был его первым опытом в области кинорежиссуры, посвящен в основном проблеме семьи, ее росту и формированию, то есть насущнейшей проблеме нашей страны, особенно для полуграмотного сельского населения. Фильм рассказывает трогательную историю деревенского горшечника, доведенного нищетой до самоубийства; мужественная жена бедняка вынуждена в одиночестве продолжать борьбу за жизнь. Советским читателям, вероятно, интересно будет узнать, что роль горшечника превосходно исполнил Амар Шекх, член Коммунистической партии Индии, работавший в кино с довоенных лет, а позднее собравший группу народных певцов, которые разъезжали по всей Махараштре, исполняя музыкальные представления его собственного сочинения.

Фильм «Прапанч» получил приз на кинофестивале в Канаде, и тем не менее его создатель не располагает даже копией своего произведения.

Первого марта 1968 года в Бомбее состоялась премьера второй киноленты Патхака, действие которой также разверты-

вается на фоне сельской жизни. Фильм «Тихая река Кришна» снят на средства кооператива, объединившего прогрессивных представителей сельскохозяйственных районов, расположенных в бассейне реки Кришна на юге Махараштры. События, о которых рассказывается в фильме, характерны для жизни крестьян этого района в период, когда после провозглашения независимости Индии введено было планирование хозяйства. Молодые руководители сельской общины добиваются создания новой системы ирригации; при этом им приходится сталкиваться с интригами бывших крупных землевладельцев.

Фильм снимался на натуре, в районе описываемых событий и, несмотря на некоторую театральность исполнения, привлекает своей свежестью.

Традиция создания произведений, посвященных сельской жизни, укоренилась в Махараштре издавна. Один из пионеров немого и раннего звукового кино в Колхапуре (некогда богатом городе-штате на юге Махараштры) покойный Бабурао Пейнтер изобразил в своей картине «Савкаари Паш» («В петле ростовщика») эксплуатацию крестьян сельским ростовщиком. Подобно ранним шедеврам гениальных советских режиссеров — Довженко, Пудовкина и Эйзенштейна,—этот фильм был снят без длительной подготовки. (Любопытно, что и по времени создания эти произведения относятся примерно к одному периоду.) Ученики Пейнтера основали в Колхапуре кинокомпанию «Прабхат филм», а затем перенесли ее в 1936 году на хорошо оснащенную студию в Пуне.

После того как в годы второй мировой войны компания «Прабхат филм» закрылась, кинопроизводство на языке маратхи заглохло на некоторое время. Его возрождение связано с появлением фильмов о деревенской жизни, в которых отчетливо видна тенденция к уходу от действительности. В этих кинолентах укоренился жанр так называемых «тамаша» — народных музыкальных представлений, построенных на огненных плясках в исполнении группы характерных сельских танцовщиц, на полуэротических песнях, отличающихся стремительным ритмом; аллегорический, мифический сюжет передается живым языком, пересыпаемым бойким сквернословием. В городских кинотеатрах интерес к таким зрелищам сходит на нет, но в непритязательной деревенской обстановке они все еще потешают зрителей. Обычно сюжет этих лент весьма мелодраматичен.

Единственным исключением был за последнее время фильм Раджа Тхакура «Рангалия Ратри Ашаа» («Ночи развлечений»), также созданный на средства кооператива. Юный герой фильма — музыкант, играющий на ударных инструментах,— попадает в городской музыкальный театр. Он увлекается молодой певичкой-мусульманкой, которая поет и танцует в театре; но в конце герой возвращается к своей жене. Необычным был в этом фильме выбор исполнительницы на роль певички, которую весьма реалистично сыграла известная звезда кинематографа на хинди изящная Миноо Мумтаз.

Среди кинорежиссеров фильмов на маратхи, придерживающихся старых традиций, весьма популярна тема деревенского жителя, отправляющегося в город и страдающего в атмосфере промышленного центра. Однако в фильме Бхалджи Пендхаркара «Саадхи Маансе» («Простой народ»), созданном в Колхапуре, эта тема получила новое освещение. Герой фильма оказывается случайно замешанным в преступление; его заключают в тюрьму, там он попадает под влияние последователя Махатмы Ганди (чья политическая философия, основанная на противодействии повсеместной машини-

зации и на стремлении к облагораживанию человека, теперь подвергается нами пересмотру в свете наших насущных экономических потребностей). Из тюрьмы герой выходит преображенным и становится трудолюбивым горожанином. Актеры в этой картине совершенно отказались от грима, а две самые прославленные актрисы, снимающиеся в фильмах на маратхи,— Сулохана и Джайашри Гадкар — постарались выглядеть, как настоящие крестьянки. (Сулохана, которую высоко ценят теперь и в фильмах на хинди, исполняла роль жены горшечника в «Прапанче»; она происходит из простой деревенской семьи.)

С технической точки зрения, фильмы на маратхи нельзя сравнивать ни с произведениями, создававшимися во времена существования студии «Прабхат», ни с фильмами на бенгали. Подбор исполнителей все еще ведется по старинке. Следует отметить, что хорошо известный писатель-коммунист Аннабаху Сатхе (его книги переведены на русский язык) снимался в фильме «Факира», поставленном по его роману; сценарий написан Ахмадом Аббасом, которого в вашей стране представлять не нужно. Фильм рассказывал о подвигах бесстрашного деревенского борца, который пытался противостоять англичанам, когда они в начале нашего века подавляли остатки местной политической власти в Махараштре. Этот своеобразный фильм был полностью снят на натуре.

Значительное число фильмов на маратхи по-прежнему создается режиссерами, полностью зависящими от популярных звезд, которые из фильма в фильм исполняют приблизительно однотипные роли. Несмотря на постоянный кассовый успех, можно лишь удивляться, каким образом эти режиссеры добывают средства. На студиях подвизаются одни и те же группки сценаристов и режиссеров. Поэтому вести экспериментальную работу нелегко.

Наибольший недостаток фильмов на маратхи заключается в почти полном игнорировании современных тенденций мирового кино, будь то советского, японского, европейского или даже коммерческого американского кинематографа, буквально заполнившего наши экраны.

За последние три года кинопромышленность маратхи пытается объединить свои силы. Эти попытки находятся еще на самой начальной стадии и к тому же весьма затруднены внутренними разногласиями.

У нас есть превосходные специалисты-кинематографисты, есть опытные актеры, но работники съемочных групп получают у нас грошовую оплату по сравнению со своими коллегами, работающими над фильмами на хинди. Перейти на студии, снимающие фильмы на хинди, техническим специалистам значительно труднее, чем эффектным актрисам и актерам. Возможно, такое положение объясняется переизбытком технических специалистов в основных киноцентрах страны — в Бомбее (где все еще создается некоторое число фильмов на маратхи), в Калькутте (где снимаются исключительно фильмы на бенгали) и в Мадрасе (где в настоящее время наряду с фильмами на южноиндийских языках снимают все больше кинолент, рассчитанных на зрителей, понимающих хинди).

Недавно в Махараштре издано постановление, предусматривающее обязательный показ фильмов на маратхи в кинотеатрах в течение четырех недель в году.

Однако, как бы ни были важны вопросы финансирования и управления, еще важнее найти подлинно реалистический сюжетный материал, который отражал бы окружающую нас жизнь.

Перевела с английского И. ЭПШТЕЙН

Контакт с историей

Еще раз о фильме М. Ромма «Обыкновенный фашизм»

Обсуждаем произведения, выдвинутые на соискание Государственной премии СССР

С. Фрейлих

Фильмы, как люди,— каждый имеет свою судьбу. Один появляется на экране словно лишь для того, чтобы, сделав необходимые сборы, оправдать свое существование; увы, через год-два такой фильм уже никто не вспомнит. Другой, затронув злободневную проблему, претендует на внимание публики, и он действительно оказывается в центре споров, но лишь до тех пор, пока проблема эта злободневна и пока не угас к ней интерес. Третий имеет более счастливую судьбу: его сразу замечают, о нем спорят, однако интерес к нему со временем не только не пропадает, напротив того — с каждым годом открывается его истинное содержание, и теперь к нему уже обращаются не только журналисты и критики, он дает пищу теоретикам и историкам искусства.

Именно к таким произведениям относится фильм «Обыкновенный фашизм», который поставил режиссер М. Ромм по сценарию, написанному им совместно с М. Туровской и Ю. Ханютиным. Немало интересных суждений высказано в печати об этом фильме. Мы возвращаемся к анализу его идеи и структуры в связи с некоторыми общими вопросами современной теории и практики. Нас интересует «Обыкновенный фашизм» как произведение эпическое, в котором масштабу мысли соответствует форма. В таких произведениях современное кино преодолевает недоверие к открытому пафосу, обнаженной публицистике, к эпической форме, скомпрометированной в недавние годы холодными монументальными картинами. Сегодня эпическая картина сходит с котурн на реальную историческую почву, возвращая себе с жизненным драматизмом человеческое достоинство.

Оригинальность «Обыкновенного фашизма» не мешает нам увидеть его глубокие связи с опытом Эйзенштейна, Вертова, Шуб. Пути этих художников теперь пересекаются в опыте современных мастеров. И наконец, «Обыкновенный фашизм», созданный режиссером игрового кино, позволяет нам увидеть документальный фильм как лабораторию современного экранного искусства, в частности лабораторию современных жанров.

Приблизив экран к реальности факта, документальное кино вовсе не ликвидирует жанры, а возрождает их на новой основе. Так было и в 20-е годы, о чем писала Эсфирь Шуб: «На первый взгляд покажется парадоксальным мое утверждение, что документальным фильмам свойственна не только публицистическая форма, но и эпическая и трагедийная». «Опустить руки в глубины истории и хроники и заставить материал стать драматическим повествованием — опыт нужный и живой»,— пишет сегодня в Италии Рози Эдуардо Бруно. На материале хроники 1918 года советский драматург М. Шатров создает к и н о - р о м а н «Брестский мир» и д р а м у «Шестое июля», по которой Ю. Карасик поставил фильм в стиле к и н о х р о н и к и. Игнорируя жанровую природу «Обыкновенного фашизма», мы не поймем, как хроника в руках мастера стала художественным явлением.

Эпическое достоинство

В свое время Геббельс дал задание своим кинематографистам создать свой, так сказать, нацистский «Броненосец «Потемкин». Как известно, такой фильм не появился. Что же, в Германии тогда не было талантливых режиссеров? Может быть, они и были, но дело не в этом.

«Талант расточается даром, если сюжет не годится»*,— говорил Гете Эккерману.

---

* И о г а н П е т е р Э к к е р м а н. Разговоры с Гете, Akademia, 1934, стр. 186.

Фашизм «не годится» для эпоса. И Чаплин («Диктатор»), и Брехт («Карьера Артуро Уи»), обращаясь к этой теме, создают сатирические произведения с элементами трагикомедии.

В чем же тогда секрет «Обыкновенного фашизма»? Дело в том, что в этой картине все время говорится о Гитлере, о злодеяниях фашистов, но, в конце концов, оказывается, что тема картины, ее истинные герои — те, кто был унижен фашизмом, и те, кто победил его.

В картине «Обыкновенный фашизм» фашизм обыкновенен — необыкновенным, возвышенным героем является история; фашизм — не только ее горе, но и ее трагическая вина, она освобождается от нее ценой жизни миллионов людей.

В картине как бы два пласта, два течения.

История Гитлера, история фашизма — это только первый, верхний пласт картины. Кажется странным, что все, что здесь показано,— или почти все — снято было самими нацистскими кинооператорами. Разумеется, фашистская хроника стремилась запечатлеть парадную сторону фашизма, его силу, его связь с массами, респектабельность и превосходство арийской расы.

Ромм снимает с событий покровы, мы видим изнанку фашизма, его истинное непатетическое содержание. Снятый гитлеровскими операторами материал режиссер заставляет работать против самого гитлеризма.

На экране фашисты топчут выжженную советскую землю. А Ромм говорит: «Шли веселые ребята по нашей земле. Такие симпатичные, красивые, воспитанные». И мы действительно видим на крупном плане симпатичного, красивого, воспитанного. И вдруг голос: «Работали!» И мы видим, как эти симпатичные, красивые, воспитанные ребята рубят крестьянину голову, потом фотографируются у трупа — так, на память. Другие работают по-другому — пропускают в газовую камеру сотни людей, предварительно отобрав у них одежду. Сколько раз мы это видели на экране, но, может быть, впервые это так сильно действует, потому что мы узнали, что т а к о е могут делать именно веселые, красивые, воспитанные.

Мы видели на экране концлагеря, гитлеровцы их снимали, видимо, для того, чтобы показать ничтожество, неполноценность заключенных в них людей, людей низшей расы, недостойной существования. Но почему мы в этой картине словно впервые видим и этот лагерь, и этот горестный холм, аккуратно выложенный из пепла и костей миллионов людей? Художник сдвигает много раз виденное, обращает наше внимание на ванну, которую устроил для себя начальник крематория рядом с печами. Простая, почти информационная фраза: «печи остыли — ванная не работает» — убийственна, она говорит о мере нравственного падения фашизма.

Лагерь — ад. Эта тема еще ждет своего нового Данте, даже лагерный врач, доктор медицины, доктор философии, профессор Иозеф Крамер записывает в своем дневнике: «Сегодня присутствовал при специальной акции: это страшнее Дантова ада». Но сам палач не может понять трагедии, дальше в его дневнике мы читаем: «Выписал из Берлина новые сапоги, брюки и куртку. Снова на специальной акции. На этот раз подлежали уничтожению истощенные женщины. Они знали, что им предстоит, и эсэсовцам пришлось повозиться с ними. На обед суп из помидоров, полкурицы, сколько угодно пива и ванильное мороженое. Вечером приятное общество коменданта».

Лагерный врач — персонаж кровавого фарса.

Женщины — персонажи трагедии.

Сколько раз мы видели парады, величественные факельные шествия, которые должны были напомнить миру, что третий рейх — могущественный наследник греков и римлян. Ромм заставляет нас задуматься над подлинным, глубинным смыслом этих спектаклей, которые устрашали, а самое главное, превращали человека в дикаря, чувствующего себя героем,— такие нужны были третьему рейху. Сколько раз мы видели манифестации, клятвы, которые давали дети, женщины, мужчины, неистовство толпы при появлении фюрера. Толпа выбрасывает правую руку в ответ на приветствие Гитлера, а ведь мы только что видели, как он этот жест репетировал перед зеркалом. Персонажами фарса становятся не только фюрер и его непосредственное окружение, но и масса, отравленная фашистской идеологией.

Масса не трагична здесь, пока не способна осознать своей вины. Сознание ее разбудит крах третьего рейха; первым же самым сильным ударом был Сталинград.

На экране воспроизводится письмо гитлеровского солдата, написанное жене из сталинградского котла: «В том, что произошло, есть и моя доля вины. Разумеется, она невелика. Это всего одна семидесятимиллионная доля вины немецкого народа, но я жизнью отвечаю и за эту семидесятимиллионную». Кадр за кадром воспроизводят обстановку, в которой родилось это письмо, это откровение: поле боя завалено трупами, разбитой техникой, небритый солдат в пилотке с отмороженными пальцами, два пленных немца с поднятыми воротниками, еще пленные немцы, солдат, обвязанный шарфом, разглядывает обмороженные, перебинтованные пальцы.

Эта трагическая нота не могла прозвучать в другой антифашистской картине Ромма — «Человек № 217»: он создавал ее в 1944 году, когда еще шла борьба, она еще требовала жертв. Интонацию эту можно было расслышать потом, когда смолкли орудия и когда стали заживать раны. Иначе говоря, нужна была историческая дистанция.

Картина «Человек № 217» — драма, она берет жизнь в момент непосредственного потрясения, она не стыдится слез, обнаженного переживания, мелодраматизм не унижает ее.

Для эпоса же нужна дистанция, он рассматривает происшествие с высоты обретенной свободы и нового равновесия, которое обретает история. Теперь ту же драму мы переживаем иначе, мы знаем, почему она возникла и что после нее произойдет.

В отличие от «Человека № 217» в «Обыкновенном фашизме» художник видит и другую Германию — Германию рабочих-коммунистов. В картине одна глава так и называется: «А ведь была и другая Германия». Ромму важно подчеркнуть, что они, эти рабочие, помнят крушение кайзеровской Германии, германскую революцию восемнадцатого года. А потом мы сами видим эпизоды этой революции, на митинге выступает Либкнехт. Здесь воздух свободы напоминает нам нашу Октябрьскую революцию, и это тоже важно подчеркнуть Ромму, как важно сказать об этих вот простых людях, что они великие мастера и великие труженики, как важно показать Тельмана и вот эту колонну молодежи в юнгштурмовках, и вот этот двор, где сушится белье,— в такие дворы приносили после демонстрации раненых и убитых. Германский рабочий класс был расколот, и его били по частям, чтобы выиграл вот этот — мы снова видим Гитлера. Он пришел к власти, та, другая Германия, оказалась за колючей проволокой концлагерей.

Глава о другой Германии небольшая. Ромм не прибегает к исторической натяжке, не льстит истории, не преувеличивает сил, показанных в этой главе, не стремится этой главой уравновесить картину. Он здесь добивается другого: мы видим не только, какой была история, но какой она могла быть, ведь фашизм для истории не фатален — человечество могло его не допустить.

Фашизм имеет в картине начало и конец. Он уходит из картины, остается реальность нашего века, пережившего фашизм. Реальность эта — жизнь человеческая, жизнь каждого из нас.

Гитлеровский солдат-завоеватель, воспитанный в духе своего арийского превосходства, не должен был видеть человека в том, кого убивал. На экране фашистский самолет, внизу город, люди сверху кажутся муравьями или тараканами, их не страшно расстреливать. В картине же смерть человека приобретает трагическое значение. Вот фотография. Юноша раздевается перед расстрелом. Сидит обнаженная девушка. Видны фигуры немецких солдат. Ромм говорит нам: «Брат и сестра. Через минуту их не будет на свете». Эта минута для художника значительна, она становится значительной и для нас, ибо мы свидетели этой драмы, мы сопричастны к судьбе этих двух беззащитных людей. Вот еще одна фотография. Немцы ведут женщину, обнаженную, прикрывающую рукой грудь. «Святая нашего столетия!»— вырывается у художника. Он гордится, что даже в такую минуту человек может остаться человеком. Мы запоминаем этих людей, потому что художник вызвал у нас к ним сострадание: каждый из них б ы л, и в каждом из них умер целый мир.

Фашистская хроника не снимала отдельного человека, она снимала преимущественно толпу. Режиссер и оператор Г. Лавров, снимая хронику современной жизни, которая вошла в состав картины, стремятся обнаружить разнообразие мира, неповторимость человека, каждый момент существования которого имеет значение.

И рисунки, сделанные детьми, и «Мыслитель» Родена, и дошедшая до нас наскальная надпись — все важно для него, ибо каждое из них — средоточие человеческой жизни, ее бесконечности.

Как и после выхода «Девяти дней одного года», некоторые рецензенты упрекали Михаила Ромма в том, будто он политические проблемы свел к проблеме нравственности человека.

На этом стоит остановиться, ибо здесь под сомнение ставится не только замысел картины, но и принцип исполнения, то есть то, что делает это произведение новаторским в философском и художественном отношении.

«Мы постарались сделать картину-размышление,— заявил Ромм после окончания «Обыкновенного фашизма»,— картину, которая предлагает зрителю подумать над тем, что такое человек, в чем заключается его ответственность за свое время, за свою эпоху, что можно сделать с человеком, во что можно его превратить и ради чего он живет на земле».

Художник действительно в центр ставит проблему нравственности, но это не значит, что он абстрагируется от истории и политики.

В картине отчетливо видны классовые силы, которые стояли за Гитлером и которые его выдвинули,— это хозяева монополий тиссены и круппы, жаждавшие сильной власти. Ромм подробно останавливается на истории подкупа ими старого президента Гинденбурга, который назначил на пост рейхсканцлера Гитлера; мы видим, как с этого момента круто повернулась история Германии.

Ромм не уходит от политики, он поверяет политику нравственностью тех, кто ее творит.

Политика фашизма, сама история его безнравственны. Нравственна борьба с фашизмом.

В «Обыкновенном фашизме» множество лиц, исторических и безымянных, события происходят в разных странах и в разное время, при этом события сами по себе не вытекают одно из другого, и тем не менее картина завершена — все в ней подчинено одной развивающейся мысли автора, логике его рассказа, в котором господствует его личное отношение к предмету. Режиссер сам читает текст, в его голосе мы слышим то горечь, то иронию, то радость, то гнев. Мы слышим не лекцию, а размышление, автор рассказывает о том, что его поразило; это поражает и нас, мы сами начинаем смотреть его глазами на мир, и он возникает перед нами в своем великом трагическом единстве, где все события связаны друг с другом и люди, не зная того, связаны тоже.

Картина затрагивает каждого из нас и к каждому имеет отношение.

Выражая эпическое, то есть, говоря словами Толстого, «величественное, глубокое и всестороннее содержание», авторы многих документальных картин стремятся «захватить все». Если это картина о войне, мы видим в таком случае последовательное изложение событий на всех фронтах, видим всех командующих, все рода оружия. Картина как бы возвращает нам минувшее в его последовательности, в его объективном развитии. События не отфокусированы в восприятии одного человека — художника. Интонация текста объективна, почти официальна, его читает диктор, сам не переживая происходящего.

Ромм в своем фильме не следует за событиями, он исследует их.

Исследование начинается с отбора, принцип отбора определяется т е м о й.

В о й н а, ф а ш и з м — это еще не тема, а только факты, явления, события, это только м а т е р и а л. Тема возникает в результате политической, философской, нравственной оценки художником данного материала, события, явления, факта, и личность автора здесь приобретает решающую роль.

В состав оценки входит ирония автора. Он показывает нам страшное не для того, чтобы вселить в нас ужас, страшное он преодолевает иронией.

Здесь мы можем обнаружить различие между переживанием, которое внушает нам эпопея, и чувством, которое испытываем мы, когда смотрим драму или мелодраму тем более.

В драме перед нами происходит действие непосредственно, непосредственны и переживания героя. В эпосе герой не заламывает руки, не посыпает голову пеплом. Неравнодушие эпоса уравновешено, мудро. Здесь уместно вспомнить «Землю» Довженко. Умер дед, яблони протянули над ним свои ветки с плодами. Об этих яблоках много писали, писал и автор этих строк, теперь же я хотел бы обратить внимание в этом же кадре на фигуру Василя — он застыл над умершим, а лицо его тронуто улыбкой.

Художник обладает особой способностью переживать чужое страдание, но художнику свойственно и другое: он не стремится погрузить зрителя в отчаяние. Два пласта, два потока картины «Обыкновенный фашизм» слиты в единое повествование, в котором трагедия и фарс проникают друг в друга, меру возвышенного и низкого контролируют два безошибочных чувства художника — ненависть и любовь. Они проявляются на экране в этих поразительных переходах от высокого к низкому,

от смеха к трагическому отчаянию. Комментарий приобретает в картине характер современного сказа о бесконечности мира. Автор не информирует, он рассказывает, а рассказывая, вновь переживает. Ирония придает переживанию автора особенное достоинство.

«Монтаж аттракционов» в 1968 году

Фильм «Обыкновенный фашизм» делится на главы. В каждой из них рассказана какая-нибудь история. В одних случаях — история в буквальном смысле слова. Так, в главе второй, которая называется «Майн кампф», или «Как обрабатывают телячьи шкуры», рассказывается, как была издана книга Гитлера, ставшая евангелием фашизма. А в третьей главе «Несколько слов об авторе» рассказывается о самом Гитлере, о том, кем был он до того, как стал фюрером.

В других случаях содержанием глав становится историческое событие («Глава 15. Конец третьего рейха) или значительное происшествие («Глава 4. А в это время...»— об убийстве Барту).

Иногда содержание главы определяет не история или событие, а тема. Таковы, например, «Глава 5. Культура третьего рейха, «Глава 9. Искусство», «Глава 10. Мы принадлежим тебе». В последней рассказано о детях третьего рейха.

Таким образом, в каждой главе есть своя фабула, изложение которой имеет начало и конец. Глава оказывается самостоятельным эпизодом, который формально не зависит от предыдущего и не подчиняет себе последующий.

Членение произведения на самостоятельные эпизоды — принцип эпического жанра. В литературе это давно осмыслено. Шиллер писал Гете: «Мне становится все более ясным, что основную особенность эпического произведения составляет самостоятельность его частей. Простая истина, извлеченная из самой глубины, есть цель эпического поэта: он рисует нам лишь спокойное бытие и действие вещей согласно их природе; его конечная цель заключена уже в каждой точке его движения, поэтому мы не рвемся с нетерпением к цели, но любовно задерживаемся на каждом шагу. Он сохраняет нам высшую душевную свободу...» Трудно представить более емкое определение структуры эпического произведения. Именно потому, что каждый эпизод строится согласно природе заключенного в нем содержания, в каждом живет конечная цель произведения, автору незачем спешить, забегать вперед — он то и дело останавливает действие и начинает рассказывать о том, что на первый взгляд не имеет никакого значения.

В «Илиаде» Гомер вдруг прерывает действие и целую главу (18-ю) посвящает описанию щита Ахилла.

По-разному это проявляется в «Броненосце «Потемкине». Гибель Вакулинчука и гневный митинг у его гроба на берегу — два разных эпизода. Между этими эпизодами на экране возникает сюита туманов — ночного порта. Воспроизведение туманов— своеобразное лирическое отступление: слухи в город еще не проникли, люди ничего не знают, они еще равнодушно спят, неравнодушна природа. Туманы «мешают» перейти к следующему эпизоду и этим расширяют тему, сообщают ей эпическую неторопливость.

А в сцене расправы на Одесской лестнице режиссер то и дело оставляет массу бегущих вниз людей и следит за детской коляской, беспомощно катящейся вниз по ступеням лестницы. Коляска — нерв эпизода. Она мчится вниз, подпрыгивая на ступенях, повторяя бег толпы, а когда замирает на лестничных площадках, она

отмечает собой места, где потом разыгрываются или могут разыграться акты этой безумной расправы. Без коляски лестница станет меньше и драма не достигнет кульминации.

В «Обыкновенном фашизме» подробно рассматривается и трагическое и смешное, что говорит о присутствии духа художника. Здесь следует продолжить разговор об иронии и эпическом достоинстве — разве не они именно сохраняют нам то состояние, которое Шиллер называет высшей душевной свободой? Но ирония не могла бы быть осуществлена, если бы художник не мог «любовно задержаться» и на предмете отрицательном. «Любовно» не обязательно должно относиться к предмету изображения. Оно может говорить и о характере изложения предмета. Именно так построен эпизод, в котором «любовно» показывается, как делалась книга Гитлера «Майн кампф». Мы видим, как книгу переписывает от руки специальная бригада художников на специальном пергаменте, сделанном из шкур телят чисто немецкой породы, как для нее изготовляют металлический переплет из сверхпрочных сплавов, руда для которых добывалась в особых шахтах. Книгу упаковывают в специальный ящик и навеки, как величайшую ценность, водружают в специально выстроенный для нее мавзолей. Эпизод построен из кадров гитлеровского «Культурфильма», авторы которого относились к содержанию эпизода вполне серьезно. В фильме Ромма это событие как бы поставлено в кавычки, в иронический контекст: мы уже знаем цену этой книге, и потому та же подробность, «любовность» рассказа теперь лишь подчеркивают ничтожество этого произведения и его автора.

Мир эпичен, его реальность беспрерывна, на главы ее делит художник так, чтобы история сама могла увидеть себя в отдельных моментах и сопоставить их. Связь между эпизодами внутренняя. История становится сюжетом без увязок. Сначала нам рассказывают о книге, потом нам рассказывают об ее авторе, изложившем ложную идею, потом нам рассказывают о массе, которая была обманута этой идеей. Потом о войне, которая была результатом этого заблуждения, и, наконец, о крушении Германии, завершившем этот исторический сюжет. Все главы фильма имеют свои названия. Не имеют названия только первая и последняя главы, потому что в них говорится не о фашизме. Фашизм имеет начало и конец, он ограничен во времени и пространстве, и поэтому он не эпичен. Для эпоса нужна история, которая не обрывается. Последняя глава называется «Глава последняя, незаконченная». Она возвращает нас в сегодняшний мир, который пережил фашизм и теперь борется против его возрождения.

«Я построил «Обыкновенный фашизм» по эйзенштейновскому принципу «монтажа аттракционов»,— сказал мне Ромм вскоре после окончания картины.

А потом в печати он ту же мысль выразил так: «Монтировал я картину по принципу монтажа немого художественного фильма, то есть собирал однородный изобразительный материал, как бы законченный эпизод на одну тему».

Упоминание Роммом в связи со своей последней работой «монтажа аттракционов» многим показалось неожиданным и случайным, сам же Ромм, словно настаивая на своем, пишет затем статью «Возвращаясь к принципу «монтажа аттракционов»*.

Значение концепции «монтажа аттракционов» для кино 20-х годов и кино современного — тема специального исследова-

* Кинематограф сегодня. Сборник статей М., «Искусство», 1967, стр. 81—82.

ния, тем более что тема эта имеет различные аспекты. Нам же важно в данном случае напомнить, что идея «монтажа аттракционов» родилась из практической необходимости. Кино отказалось от старого понимания сюжета, связанного с частной жизнью отдельного человека, и пыталось, как говорил Эйзенштейн, «в центр драмы двинуть массу». При этом новое искусство училось оперировать документальным материалом и пользоваться невыдуманными сюжетами.

В основе всех картин Эйзенштейна лежат невыдуманные сюжеты. Историческими фильмами являются у него не только «Иван Грозный», «Александр Невский», «Октябрь» и «Броненосец «Потемкин», где действуют конкретные исторические герои и показаны события, зафиксированные в учебниках определенной датой и конкретным местом действия, но и «Стачка», и «Бежин луг», и «Да здравствует Мексика!». Такими должны были быть и его фильмы «Фергана» и «Москва». В каждом из этих фильмов фабулой является сама история. Кульминация каждого фильма есть кульминация истории. Поэтому сюжет, как и сама история, движется не с помощью посторонней энергии, сюжет имеет самодвижение. Событие, как расщепленное ядро, дает энергию фабуле. Так кадр переходит в сцену, сцена — в эпизод, эпизод — в сюжет.

Мы можем сказать, что основная мысль «Монтажа аттракционов» проявилась во всех дальнейших исканиях Эйзенштейна.

Однако вернемся к Ромму, который сам заставил нас сделать это отступление.

События в фильме «Обыкновенный фашизм» связаны своими внутренними связями, авторы стремятся предоставить им возможность самим переходить друг в друга, сменять друг друга и не затрудняют себя объяснением причин этих смен. Разумеется, это вовсе не означает безучастности авторов. И дело не только в том, что сам Ромм комментирует материал. Сам объективный ход событий в картине есть его взгляд на них, его открытие связей между явлениями, его проникновение в истину человеческих переживаний, свидетелями которых мы стали. История как бы говорит голосом художника, он — голосом истории. Здесь-то и происходит слияние эпического, объективного и личного, субъективного, то есть лирического.

В произведениях игровых, актерских автор вступает в контакт с действительностью, с историей через своего героя.

В документальном «Обыкновенном фашизме» автор обращается к истории непосредственно, и когда это ему удается, он и нас, зрителей, заставляет вступать в контакт с историей, с действительностью. Как же этого достигает автор документального фильма, как он свое ощущение передает нам? Тут есть единственный путь — превратить прошлое (а эпическое произведение говорит о прошлом и свершившемся) в настоящее и сделать нас, зрителей, непосредственными свидетелями этого прошлого. Художник достигает этого, стремясь к своеобразному эффекту, который мы бы назвали актом присутствия.

Этому и служат как раз те подробности, без которых не возникали бы в картине и сцены трагические, и сцены смешные; потому-то они нас потрясают, если они трагические, или смешат, если они комические, что не информируют нас о событиях — события совершаются на наших глазах. Благодаря подробностям мы узнаем не только то, что событие произошло, но и почему оно произошло и почему человек поступил именно таким образом.

Подробности в «Обыкновенном фашизме» делают нас как бы непосредственными свидетелями изображаемого события. Конечно, при этом они выполняют разные функ-

ции в зависимости от задачи данного куска. В одних случаях подробности создают у нас ироническое отношение к предмету. Вот показана толпа приверженцев Гитлера, появляется он сам, стоит кресло. Автор предупреждает нас: сейчас он сядет, и он, Гитлер, действительно сел. Или же мы видим на параде Гинденбурга, старого человека, который не вполне отдает себе отчет в окружающей обстановке. Он идет перед строем почетного караула и неожиданно забрел между шеренгами. Он заблудился. Автор говорит: «Подождите, он сейчас найдет выход. Вот видите, он уже нашел его». Или: главарь английских фашистов Мосли идет во главе своих молодчиков. Автор говорит: «Вот он идет». В другом случае, много лет спустя, когда на экране вновь появляется Мосли, уже пожилой, автор снова предупреждает: «Вот сейчас появится Мосли. Вот его сейчас будут бить. Уже бьют». Прошлое превращается в настоящее. То, что б ы л о, оказывается на экране тем, о чем бы мы сказали: е с т ь. В других случаях эффект присутствия достигается в патетических моментах. «С этой минуты судьба Германии круто повернулась»,— слышим мы с экрана. Это было в прошлом, но минута оказывается настоящей — на экране появляется эмблема «третьего рейха»: бронзовый орел, сжимающий в когтях земной шар. А в сцене убийства Барту Ромм вспоминает о том, что так же много лет спустя был убит Кеннеди, и прошлое снова становится настоящим, прошлое как бы становится т е п е р ь. Благодаря этому эпическая объективность вызывает в нас личное переживание.

Разными способами Ромм добивается конкретности, благодаря чему б ы л о становится е с т ь; каждое лицо, появившееся на экране, это не лицо вообще, оно — э т о лицо, всегда перед нами возникает э т о т ч е л о в е к. В конце концов, это происходит потому, что перед нами не вообще художник, а э т о т художник, который имеет свой стиль, свой взгляд на вещи, отчего калейдоскоп фактов, событий, людей, происшествий приобретает единство, а картина — художественную завершенность.

Дзига Вертов, Эсфирь Шуб и современное кино

Двух миллионов метров нацистской хроники было очень много и вместе с тем очень мало для картины. Сам материал подсказывал, ч т о надо доснять и к а к надо доснять.

Дополнительный материал оператор фильма «Обыкновенный фашизм» Г. Лавров снял методом Вертова. Надо было доснять то, что было д о фашизма, то, что было п о т о м, и то, что было в о в р е м я фашизма, но ему не принадлежало.

Что же снято? Простые люди, дети, женщины, мужчины. Снималась уличная толпа, в которой оператора интересовал отдельный человек. Сцены сняты в Москве, в Варшаве, в Берлине, в Париже. Ещё важнее подчеркнуть, как были сняты эти сцены. Лавров снимал их, как это и было предложено режиссером, скрытой камерой. В кадре не было заранее подготовленных точек, проверенных, регламентированных. Жизнь показана неотрепетированной. Здесь и вступил в силу метод Вертова, в частности принцип синхронной съемки, который Вертов утвердил в картине «Три песни о Ленине». Именно в этом произведении впервые в истории документального кино с экрана заговорил человек — героиня Днепрогэса бетонщица Белик. Нас и сегодня поражает этот подлинный рассказ человека о самом главном в его жизни: эта улыбка, эта взволнованная, неотрепетированная речь с неожиданными паузами, неправильными ударениями при-

дают характеру героини неповторимую конкретность. Эпизод этот достигал художественного обобщения. В рассказе молодой бетонщицы осознавала себя сама история.

Метод Вертова связан с реалистическим взглядом на жизнь. Он предполагает, что жизнь человека берется не для иллюстрации исторического процесса, человек для художника является главным событием, художник не думает за героя, не предлагает ему готовый текст, он сам слушает с интересом то, что герой говорит.

Возрождение в современном кино традиций Вертова не случайно. И не случайно, что в предшествующие годы, в период чрезмерной организации кадра, принципы Вертова были преданы забвению.

Принцип «жизнь врасплох» трактовался нередко как объективизм, как поверхностное наблюдение. К Вертову это не имело никакого отношения, ибо он предполагал, что не жизнь захватывает художника врасплох, а он — художник — сам захватывает эту жизнь в ее естественном, неприхотливом течении. «Съемка врасплох,— писал Дзига Вертов,— не ради того, чтобы показать людей без грима, схватить их глазом аппарата в момент неигры, прочесть их обнаженные кинематографом мысли». Сегодня в мире киноправда, изобретенная Вертовым, стала названием господствующего течения документального кино. При этом сама по себе «киноправда» понимается по-разному. Иные режиссеры-документалисты трактуют ее действительно как жизнь врасплох в буквальном смысле этого слова, как невмешательство в действительность. Для Вертова факты действительности брались, как он сам говорил, для их «коммунистической расшифровки». В разных направлениях возрождаются сегодня традиции Дзиги Вертова. О нем выходят книги. Его жизни и творчеству посвящен документальный фильм «Мир без игры». Обращение к Вертову помогает изживать рутину в практике документального кино. Вертовская струя сильно проявилась и в картине «Обыкновенный фашизм».

Этот фильм о войне, о фашизме начинается не с батальных сцен и не с картин разрушений.

В первых кадрах фильма мы видим три рисунка. Автор комментирует: «Веселый кот. Голодный кот. Хитрый кот». Это рисунки детей. Смеется девочка, рисунок — веселый кот. Девочка смотрит исподлобья, рисунок — лев в зоопарке. Потом мы видим студентов во дворе университета. Они толпятся у списков, волнуются, они узнают результаты экзаменов. Потом мы видим молодых людей вечером, они поджидают девушек. Художник замечает, что каждый ждет по-своему, ибо все люди эти разные, каждый миг в их жизни отличен, мир многообразен в своей естественности и прекрасен. Эти сцены снимаются именно скрытой камерой, чтобы люди не позировали, чтобы мы видели их такими, какие они есть на самом деле.

Именно здесь мы обнаруживаем, что метод съемки, к которому прибегают режиссер и оператор, противоположен методу съемки нацистских хроникеров. В разных методах съемки лежат в основе разное понимание народа и разное отношение к нему.

Что важно для Ромма? Вот эта конкретность, сиюминутность происходящего. Она достигается не только изображением в кадре, но и словом дикторского текста — с его помощью историческое превращается в настоящее время. На экране мы видим последние бои в Берлине, а диктор говорит: «Истекают последние минуты «третьего рейха». Эти слова дают нам возможность пережить как реальное действие, как репортаж историческое событие, которое

произошло давно, но которое имеет отношение к нашей современной жизни.

Вернемся к сопоставлению метода создания «Обыкновенного фашизма» и первых картин Эйзенштейна, между которыми есть не только общее, но и принципиальное различие. Эйзенштейн сам реконструировал события, которые изображал: был сценарий, был оператор, который снимал не действительных участников событий, их роли играли актеры, пусть и непрофессиональные. И сегодня этот метод не устарел, о чем говорит мировая практика. И Нанни Лой в фильме «Четыре дня Неаполя», и Джилло Понтекорво в «Битве за Алжир», и Рене Клеман в фильме «Горит ли Париж?» продолжают так или иначе эту линию, начатую Эйзенштейном. И «Стачка», и «Потемкин», и «Октябрь» лишь выглядели хроникой, а на самом деле по сути своей были игровыми картинами, хотя и сделаны в документальной стилистике. В отличие от этого две особенности характеризуют картину «Обыкновенный фашизм». Первая из них заключается в том, что материалом фильма является хроника, то есть изображаемые события в фильме сняты тогда, когда они действительно происходили. Второе — снимали эти события те, против которых фильм направлен.

В чем же в таком случае суть работы режиссера как художника, каким образом он достигает необходимого политического и художественного результата? Отвечая на этот вопрос, мы неизбежно обратимся к той документальной стихии, к тому документальному направлению, которое утвердила в советском кино Эсфирь Шуб. Именно перед ней впервые были поставлены такие задачи. А вернее, сама она перед собой их ставила, создавая в 1927 году свой первый фильм «Падение династии Романовых». Фильмы «Великий путь» (октябрь 1927 года) и «Россия Николая II и Лев Толстой» (1928) закрепили найденные ею принципы и утвердили Шуб как родоначальницу так называемого монтажного фильма — своеобразного, оригинального, никем еще до нее не представленного направления документального кино. Свою революционную картину «Падение династии Романовых» Шуб создала из «контрреволюционного материала» — под такой этикеткой в архиве хранились домашние съемки Николая II. Шуб перемонтировала материал, то есть переосмыслила его. Она открыла в кадре впервые то, чего не знал оператор, который снимал этот кадр.

Как она этого добивается? Прежние кадры, как элементы, составляли в ее картине новое целое, они входили теперь в другие эпизоды, выясняя в новом монтажном столкновении новое содержание, новый смысл. Эта работа примыкала к новаторским исканиям Кулешова — Вертова в области монтажа. Эсфирь Шуб развила их опыт, также используя монтаж не только лишь как фабульное чередование кадров, но и как взаимодействие, как соединение кадров, не имеющих причинной или временно́й связи непосредственно. До того как они вошли в картину, между ними не было связи. В картине она обнаружилась. Это была работа художественная, потому что Эсфирь Шуб создавала не только новую форму, она создавала новое содержание.

Монтажный фильм — явление художественное. Если бы это было не так, то вряд ли режиссеры игрового художественного кино приходили бы в документальное, чтобы создавать произведения не средствами игры актеров, а средствами перемонтажа хроники или сочетания ее с новыми съемками. Именно таким образом Довженко создал свои фильмы об Украине, Юткевич — «Освобожденную Францию», Ромм — «Обыкновенный фашизм», а сейчас

в соавторстве с К. Симоновым Р. Кармен— фильм «Гренада, Гренада, Гренада моя...», а В. Ордынский — «Если дорог тебе твой дом...».

Для этих художников монтажный фильм стал средством антифашистской борьбы, как и для зарубежных режиссеров-документалистов — Торндайков, Лейзера, Рота.

Из фашистского материала Ромм делает антифашистский фильм. Здесь проявляется то умение искусства, на которое указывал еще Чернышевский в «Очерках гоголевского периода русской литературы»,— находить в предмете его «противоположное содержание».

То, что, с точки зрения нацистских операторов, было возвышенным, в результате сдвига материала становится ничтожным, а то, что, с точки зрения этих же операторов, было ничтожным, обнаруживается как возвышенное, как трагическое. В этой связи яснее обнаруживается принцип использования фотографий, которые включены как кадры в картину.

В Освенциме каждый узник проходил фотографирование: в фас, профиль и три четверти. В картине использовано около двадцати таких маленьких фотоснимков; показанные один за другим наездами камеры, они образуют один из самых сильных эпизодов именно потому, что эти фотографии сняты нехудожественно. Полицейские фотографы видели в них лишь казенные документы, а мы замечаем в этих разных лицах одинаковое выражение смертельного ужаса и тоски. В этих глазах больше драмы Освенцима, чем в любых снимках газовых камер, печей и т. п.

Ромм перетрактовывает материал средствами монтажа, в частности в упомянутом выше эпизоде с историей книги Гитлера «Майн кампф» и захоронением ее в мавзолее. Приемом обратной проекции достигается впечатление, что мавзолей разрушается и книга оттуда извлекается, чем подчеркнуто ее ничтожное содержание.

Прием сдвига применяется и в комментарии, причем здесь используются разные способы — например, способ дополнительной информации.

Так, в одном из эпизодов мы видим зал, наполненный военными. Ромм разъясняет: «Это заседание Академии наук. Мы искали хоть одного штатского среди них, и, увы, мы не нашли». На открытии автобана выступает Гитлер со страстной речью. Ромм говорит: «Посмотрите, как он себя самовозбуждает. Давайте повторим этот кадр». Мы снова его видим, и значительное, по замыслу операторов, содержание оказывается ничтожным, смешным. С помощью слова Ромм заставляет работать подтекст кадра против текста; например, в сцене, когда в кадре повара подобострастно подносят Гитлеру в качестве подарка специально изготовленный огромный торт, происходят какие-то непонятные движения. Ромм объясняет: повара обожают фюрера, но на всякий случай их обыскивают. Иногда не только словом, но и интонацией Ромм меняет содержание кадра. Слова, которые Гитлер произносил как значительные, интонационно приобретают иной смысл, обнажая свое банальное содержание.

В «Обыкновенном фашизме» на экране действуют исторические деятели, они участвуют в сюжете, развязка которого им неизвестна, а нам, зрителям, известна. Эта та главная основа, на которой строится монтажный фильм и которая придает ему значение исторического фильма.

«Падение династии Романовых» могло быть создано только после Октября.

Антифашистский фильм Ромма — после 9 мая 1945 года.

Создание монтажного фильма основано на открытии в уже известном материале истинно исторического содержания.

Итак, в «Обыкновенном фашизме» как бы слились две документальные стихии кинематографа. Игровой документализм Эйзенштейна с хроникальным Шуб и Вертова. Между Шуб и Вертовым, в свою очередь, было различие: Шуб брала для своей картины хронику, осмысливая ее только на монтажном столе, Вертов сам вторгался в жизнь, которую изображал. Это слияние в картине столь же принципиально, как и принципиален отказ Ромма от использования игровых кусков. Он говорил, что в этой картине актерские игровые куски и документальные не могут слиться, так же как не могут соединиться масло и вода. Ромм поступил так, вероятно, помня горький опыт так называемых художественно-документальных картин 40-х годов, картин, в которых вследствие недостаточного доверия к реальной действительности д о к у м е н т «обогащался» и г р о й. Мне кажется, что здесь уместно вспомнить картину, которая по своему замыслу должна была быть документальной, но не до конца последовательно решила поставленную перед собой задачу. Это «Я — Куба», в ней были удачные эпизоды, в которых проявился талант Калатозова и Урусевского. Фильм должен был быть хроникой и искусством одновременно, но сценарий был написан в Москве, сюжет придуман заранее, и документальность осталась только по форме, но не по существу, не по содержанию. Мораль как бы опережает в картине действие.

Конечно, не следует думать, что игровое и документальное кино вовсе не совместимы. Здесь можно вспомнить, как в картинах Довженко факт, реальная среда, документальная обстановка вполне сочетались с игрой актера. Факт и вымысел, факт и поэзия гармонировали и в картине «Иван», которая снималась в условиях строящегося Днепрогэса, и в картине «Поэма о море», снимавшейся в условиях строительства Каховского моря. Надо подчеркнуть, что в современном игровом кино документальное начало существует органично и все более и более утверждает себя. Тут можно вспомнить последние картины Хуциева — как он показывает Москву, уличные сцены и реальную толпу, из которой выхватывает камерой героев фильма — актеров.

Подобные примеры заставляют задуматься над тем, почему документальный фильм стремится обойтись без игровых кусков, почему он не впускает в себя игру, в то время как игровое кино легко и свободно использует документальные съемки, хронику, и не как цитату, а как органические элементы драматического действия. Разве нет закономерности в том, что Ромм обратился к постановке документального фильма?

В той же беседе, которую пришлось уже цитировать, Ромм сделал и другое признание: «Фильм «Обыкновенный фашизм» — это для меня вторая серия «Девяти дней одного года». В самом деле, разве в «Обыкновенном фашизме» Ромм не продолжает начатое в «Девяти днях» размышление о судьбах человека XX столетия, разве не добивается художник в документальном фильме прямого контакта с историей?

Новые фильмы

Человек и время

Н. Коварский

«Короткие встречи». Сценарий К. Муратовой, Л. Жуховицкого. Постановка К. Муратовой. Оператор Г. Карюк. Художники А. Канардова, О. Передерий. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор И. Скиндер. Редактор Е. Рудых. Одесская киностудия, 1967.

«Вот посмотришь какой-нибудь кинофильм, так, или книжку прочитаешь. И все там такие красавцы, красавицы, и чувства, и действия такие осмысленные, законченные. Вот даже когда страдают, то как-то все логично и правильно. И причины ясны, и следствия. Есть начало, середина, конец. А тут все как-то неопределенно, неоформленно...»

Это слова из монолога главной героини фильма «Короткие встречи» Валентины Ивановны. Действие фильма происходит в небольшом, как писали в старину, провинциальном, по-нынешнему — периферийном городке. Сама Валентина Ивановна работает в райисполкоме, ведает коммунальным хозяйством. Она действительно не красавица, хотя и не лишена привлекательности, чувства ее и впрямь не отличаются осмысленностью и законченностью — ее угораздило влюбиться в геолога Максима, бродягу по натуре, которого прельщает его профессия тем, что дает возможность бродяжничать — «нынче здесь, завтра там», — и с которым она поэтому ни съехаться, ни жить вместе не может. Отношения ее к Максиму потому и отличаются какой-то неопределенностью, неоформленностью и хотя и имеют начало и середину, но вот уж конца им не предвидится. Оба они любят друг друга, каждый хотел бы навязать другому свой образ жизни, перевести в свою веру: он настаивает, чтобы она поступила в поисковую партию и вместе с ним начала бродяжничать, она пытается уговорить его перейти на работу постоянную и свя-

занную с одним и тем же местом. Они встречаются, чтобы снова расстаться, и опять расстаются, чтобы вновь встретиться.

Но приведенная цитата из монолога, принадлежащая Валентине Ивановне, — вовсе не только характеристика отношений с Максимом; она одновременно как бы и декларация художественных принципов авторов фильма Л. Жуховицкого и К. Муратовой. Другими словами, ее, эту декларацию, можно было бы сформулировать следующим образом: «В жизни все совсем не так, как часто бывает в книжках или кинофильмах». В жизни редко встречаются «красавцы и красавицы», «осмысленные и законченные» чувства и действия, страдания «логичные и правильные», ясные «причины и следствия», события, имеющие «начало, середину и конец»... В жизни все гораздо сложней, «неопределенно, неоформленно», смутно и противоречиво.

Что ж, и такая декларация вполне правомерна, если художник действительно увидел в жизни нечто новое, увидел не то и не так, как видят другие художники.

Как я заметил, Валентина Ивановна отнюдь не исключительное существо, она рядовой человек, никаких необычных приключений с ней не происходит; она просто полюбила геолога, с которым, грубо говоря, «не сошлась характером». Все попытки зрителя найти, понять, уловить пафос ее личности оказываются безуспешными. Его невозможно обнаружить, сколько ни ищи. Его нет! Хотя автор очень обстоятельно показывает героиню и дома готовящейся к докладу, и на работе, где она разоблачает нерадивого работника и принимает назойливо-настойчивых посетителей, хотя мы встречаемся с Валентиной Ивановной и в быту, и в личной жизни, образ остается неясным и неуловимым, как тень. То, что можно было бы назвать определенностью характера — его четкость, его своеобразие,— полностью отсутствует в образе центральной героини «Коротких встреч».

Толстой говорил, что в изображении душевной жизни и характера героя самое трудное—совместить «генерализацию и подробности», то есть раскрыть существо характера и множественность его проявлений, часто противоречивых деталей в каждодневном протекании его жизни. Так вот, в фильме К. Муратовой утеряна, и не то чтобы утеряна, а просто отсутствует генеральная линия характера — автор, как мне кажется, и не ставил своей задачей найти ее, она складывается для нас из рассыпающихся подробностей. Вот почему невозможно понять, уловить пафос характера героини, его центральную идею. Этот образ можно спокойно толковать по-разному, и мне уже довелось слышать от зрителей (при этом отнюдь не враждебно, но, напротив, благожелательно настроенных по отношению к фильму) два резко противоположных толкования. Первое таково: дело, мол, не в сюжете, рассказывающем о том, как две женщины — хозяйка и домработница — были влюблены в одного и того же человека, геолога Максима, а в том, что хозяйка, Валентина Ивановна,— замечательный человек, целиком отдавший себя своему делу, не способный ради личной жизни отказаться от своей работы, от своих общественных обязанностей,— вот откуда ее расхождения с Максимом. Довелось слышать и другое толкование: портрет Валентины Ивановны будто бы дан несколько иронически — она настолько



поглощена служебной «стихией», мнимой полнотой своей жизни, что ей, в сущности, отказано в способности к серьезному, большому и глубокому чувству — обилие суеты в ней и вне ее мешает ее личному счастью.

Не проясняет идейного замысла фильма и главный его герой — геолог Максим в исполнении В. Высоцкого. В отличие от Валентины Ивановны, чья душевная жизнь расколота, раздроблена, поглощена всякого рода «суетой», его внутренний мир органичен, естествен, свободен (так, кажется, должно быть по замыслу авторов). А получается просто персонаж с гитарой, напевающий какие-то незапоминающиеся песенки.

У героев фильма странная манера разговаривать.

— Ты не жила на свете,— говорит Максим Валентине Ивановне, узнав, что она никогда не ела раков, которых он очень любит.— Все это время ты только спала. Раки... что может быть прекраснее?!.. ...Ты меня не усложняй. Я простой. Машу руками, ногами хожу... ...машу руками...

Валентина Ивановна. Ты не простой, нет, нет, нет. Ты живешь, как... как растение.

Максим. Я пальма, я кактус.

Валентина Ивановна. Ха-ха, ты для меня как растение с другой планеты.

«Короткие встречи»



Следующий кадр: голова Максима лежит на коленях Валентины Ивановны.

Максим. Раки, наверное, сварились?

Валентина Ивановна. Хм.

Максим. Раки, наверное, сварились?

Валентина Ивановна. Да?

Максим. Раки сварились, и я люблю тебя. Понятно?

Валентина Ивановна. Понятно.

(Начало музыки)

Валентина Ивановна. Ты не любишь разговаривать.

Опираясь на некоторые особенности диалогических реплик Максима, исполнитель произносит их с какой-то особой, однообразно-иронической интонацией. Ни слова не скажет он в простоте, каждое обязательно с ужимкой. Он не играет, он пробалтывает слова. Манера, отнюдь не обогащающая произносимый текст. Странный получился в итоге персонаж с гитарой, никак не способствующий прояснению ни мысли фильма, ни образа героини.

Когда зритель пытается угадать, что же скрывается за непрезентабельным и несложным сюжетом, то оказывается, что, собственно, ничего он в себе не скрывает. Впрочем, сюжет для автора не так уж и значителен. И это не случайно для некоторых произведений нашей кинодраматургии. При этом сценаристы очень часто ссылаются на Чехова-драматурга, утверждая, что авторы стремятся решить тему, как принято иногда говорить, «в чеховском плане». Но Чехов тут решительно ни при чем. Сюжеты чеховских пьес никогда не были ни внесобытийны, ни бездейственны. Герои его пьес двигаются, действуют, ссорятся, любят, повинуясь внутренним своим импульсам. Отношения этих героев, этих сложных внутренних миров складываются в отчетливый, ясный, хотя и непростой многолинейный сюжет. Все это решительно ничего общего с сюжетными принципами таких фильмов, как «Короткие встречи», не имеет.

Что же касается подтекста, то в пьесах Чехова действительно подтекст играет огромную роль, но проследите внимательно, как реализуется он у Чехова, каким образом возникает, какими обстоятельствами обусловливается. Он всегда связан с напряженностью душевной жизни того или иного персонажа, сложностью и богатством его внутреннего мира. Человек — носитель этого мира — вовлечен в круг отношений с друзьями, знакомыми, родными. Вот почему его внутреннее состояние, то, о чем он думает в данный момент, то, что вызывает его удовольствие или огорчение, то, что составляет нерв и пафос его внутреннего мира, выражается в словах, непосредственно подсказываемых ему каждодневным обиходом, каждодневным общением с окружающими.

Так происходит с известной репликой Астрова в пьесе «Дядя Ваня», когда он, рассматривая карту, висящую в комнате Войницкого, внезапно говорит: «А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарища — страшное дело!» Реплика эта вызвала восторг Горького, и не случайно так ярко выступает здесь роль детали как способа выражения смятенного внутреннего мира героя. Но ведь Астров, как и все другие персонажи пьес Чехова, обладает необыкновенным богатством этого внутреннего мира. И мы ясно представляем себе этот мир.

То, что я сказал выше об определенности характера, полностью и целиком относится к этим персонажам. Иногда пьесы Чехова, особенно «Чайка», по структуре своего диалога представляются не обменом диалогическими репликами, а как бы все время перекрещивающимися монологами. Каждое действующее лицо говорит прежде всего преимущественно о себе, о своей боли, о своей судьбе. Каждое произносит монолог, который прерывается монологами других действующих лиц. Так, особенно показательно в этом смысле ведет себя дочка Шамраева, Маша, жена скромного учителя Медведенко, влюбленная в другого человека, тяжело и трудно живущая. По тому же принципу существуют у Чехова и муж ее, и Треплев, и жена Шамраева, Полина Андреевна. И эта система своеобразного диалога-монолога создана Чеховым только с одной целью: как можно ярче и отчетливей охарактеризовать внутренний мир героя, сущность и пафос его характера.

Здесь необходимо учесть еще и вот какое обстоятельство. Реплика Астрова потому и вызвала восторженную оценку Горького, что в ней и подтекст, и непосредственный текст необычайно выразительны. В конце концов, для выражения своей душевной растерянности, своей боли, тоски Астров мог бы воспользоваться любой фразой, первой попавшейся. Но автор выбрал не любую, а ту, что очевидно далека от того, что должна она выразить. Со своим подлинным смыслом фраза эта не имеет ничего общего, настолько ничего общего, что именно в силу этого отсутствия общего она наиболее к нему, к этому смыслу, близка.

«Короткие встречи»



Иначе говоря, диалог, который представляет собою ряд реплик, свидетельствующих о переживаниях героев, должен быть отработан настолько, чтобы раскрывающийся в нем подтекст давал ясное и отчетливое представление о теме и характерах, о сюжетном развитии пьесы, о внешнем и внутреннем действии ее. Между тем в фильме «Короткие встречи» мир героев — и внутренний, и внешний — настолько беден, ограничен, пуст, что это не могло не отразиться и на диалоге. Вот почему любой отрывок диалога звучит так же, как звучит приведенный выше разговор о раках.

При этом я вовсе не имел намерения сопоставлять пьесы Чехова и сценарий

Жуховицкого и Муратовой с точки зрения их художественных достоинств. Я хотел только показать, насколько беспомощен сценарий в своем стремлении использовать отдельные черты известного типа поэтики, в которой и ослабленность внешнего действия, и широта, и напряженность действия внутреннего, и текст, и подтекст, и взаимоотношения этих двух сторон диалога требуют необычайно тонкого и точного литературного мастерства.

●

Читатель и зритель возразят мне: может быть, вы и правы, но ведь речь идет не о выдающихся, исключительных, а о рядовых людях, не о трагедии высоких страстей, а об одной из будничных драм каждодневной жизни. И не об этом ли предупреждала в цитированном монологе Валентина Ивановна?

Надо покончить с одним недоразумением. Нелепо думать, будто рядовые люди — это люди, меньшие по масштабу внутреннего мира. Отличие рядовых людей от героев, на мой взгляд, лишь в масштабе деятельности.

Есть одна тема, которая характеризует не только нынешнюю эпоху, но в известной степени обща всем эпохам развития советского искусства, в том числе и нашей. Это тема, характерная и для сюжетов наших фильмов, и для образов героев, и для биографии действующих лиц. Ею прежде всего определяется современность или несовременность явлений искусства, а вовсе не отдельными формальными приемами, манерой развивать сюжет, строить кинематографическое время и т. д. Человек и исторический процесс, человек и его эпоха — вот та основная тема, черта, особенность, которую не может игнорировать ни один художник.

Современны ли персонажи фильма «Короткие встречи»? Как отразилась история нашей эпохи на их биографиях, характерах, на их отношениях с другими людьми? Каков жизненный опыт Валентины Ивановны? Что пережила она за свою жизнь, в каких ситуациях побывала, какими историческими событиями была затронута? Ведь это человек определенного времени — так где же, в чем признаки времени в этой личности?

Драматургия «Коротких встреч» — это драматургия, которая не решает ничьей судьбы, потому что чужда действительного, подлинного драматизма, все сосредоточено на незначительной истории личных отношений героя и героини. Право, по жанру это интимная песенка, а не драма.

В образе центральной героини есть одна черта, которая кажется мне примечательной и важной для определения того направления, к какому примыкает этот фильм. К. Муратова — безусловно талантливая актриса. И в том, как рассказывает она о своем томительном одиночестве, и в том, как раскрывается она в романе с Максимом, и, наконец, в том, как разговаривает она с людьми, есть трогательность, есть незаурядное обаяние. Думаю, что именно эти качества прежде всего существуют для тех зрителей, которые готовы защищать картину и спорить о ней часами. Мне доводилось беседовать с теми, кто принимает этот фильм, и я почувствовал, что они принимают его и благодаря такой черте, как трогательность.

Но слово «трогательность», выбранное мною для характеристики фильма, обязывает. Как и слово «направление», которое стоит в начале предыдущего абзаца.

Уместно ли вообще говорить о направлениях в нашем кино? Одно время у нас господствовало убеждение, что в советском кино, как и вообще в советском искусстве, нет никаких оснований для дифференциации школ, направлений. Есть один метод, один стиль — социалистический реализм, а все иное — от лукавого.

Но направления или, если угодно, оттенки складываются внутри этого единого стиля. Существуют же разные вкусы среди художников и среди зрителей, разные взгляды на жизнь, мироощущения, темпераменты. В нашем искусстве, в частности в кино, существует множество разных индивидуальностей; среди режиссеров, выступивших в последнее десятилетие, различия особенно заметны. А если сравнивать и сопоставлять мастеров нескольких поколений, то различие школ бросается в глаза с особенной силой.

Много лет назад у нас было в ходу противопоставление «тихого» кинематографа Герасимова «громкому», «звучному» кино Пырьева и некоторых других режиссеров. Герасимов в первых своих звуковых фильмах — «Семеро смелых», «Комсомольск» — «изобрел», так сказать, бытовой, тихий актерский говор, интонацию сдержанную, домашнюю. Я помню, как, впервые увидев материал фильма «Семеро смелых», был поражен новизной актерской манеры разговаривать, интонировать, произносить текст. Это ощущение необычайной новизны актерской интонации в фильмах Герасимова ныне уже стерто временем, но достаточно посмотреть любой из фильмов начала тридцатых годов, а после этого какой-либо ранний фильм Герасимова, чтобы снова почувствовать различие. С этой манерой далеко не все смирились сразу, и я помню, как покойный Адриан Иванович Пиотровский — тогда художественный руководитель студии «Ленфильм» — уверял Герасимова, что он напрасно стремится весь фильм пронизать этой интонацией, что это ему не удастся, а зритель просто не захочет смотреть картину. Однако Герасимов был последователен, довел фильм до конца и победил. Это бесспорная его удача и победа.

Работа Муратовой внешне выполнена в той же манере. Но здесь кончается сходство и начинаются различия. У Герасимова, как и у всех художников, начинавших или сложившихся в тридцатые годы, в центре — всегда конфликт общественно значительный, проблема крупная и важная («важный» был эпитет почти равнозначный слову «высокий» в поэтике конца XVIII — начала минувшего века, темы и предметы изображения назывались иногда в критике «важными»). И хотя героями фильмов Герасимова всегда были люди рядовые — преимущественно начинающая свой жизненный путь молодежь,— однако они были заняты серьезными и большими делами (боролись за освоение Арктики в фильме «Семеро смелых», строили в глухих, нехоженых местах сибирской тайги новый город Комсомольск). У художника Герасимова обильные бытовые подробности, бытовой говорок, правдоподобие лиц и обстоятельств складывались неизменно в интересные, яркие и сильные характеры. Сошлюсь на образы Аграфены Шумилиной, удивительно сыгранной Т. Макаровой в фильме «Учитель», Степана Лаутина (артист Б. Чирков) и председателя колхоза, его отца (П. Волков), в том же фильме; инженера Родионова (Б. Бабочкин) и Насти Ковалевой (Т. Макарова) в фильме «Непобедимые»;

наконец, напомню Таню (ее играет Жанна Болотова) в фильме «Люди и звери».

Сопоставляя творчество С. Герасимова с творчеством тех, кто разделяет с ним некоторые принципы его поэтики, мы видим, что его последователи иногда усваивают лишь пристрастие к изображению быта и бытовых деталей, «тихий» говорок, как бы объективированный голос внутренних переживаний героя, обилие деталей, стремление к правдоподобию в изображении быта, в отдельных ситуациях и звеньях сюжета.

Впрочем, о сюжете стоит сказать несколько слов отдельно.

Фильмы Герасимова, как и фильмы любого из его современников, обладают своими достоинствами и своими недостатками. Но Герасимову никогда не была свойственна игра приемами кинематографического повествования, неизбежно ведущая к претенциозности, — наоборот, его фильмам такого рода игра и претенциозность полностью противопоказаны, их исключает постоянное стремление режиссера к правде жизни во всем многообразии ее проявлений. К. Муратова, к сожалению, излишне, в ущерб собственной мысли озабочена приемами кинематографической выразительности. Я думаю, что странные композиционные перестановки, смещение времен в повествовании, возвраты к прошлому, сознательное нарушение реальной логики в фильме «Короткие встречи» призваны компенсировать недостатки однолинейного сюжета. Ведь если бы выстроить в одну линию, попытаться прямо развить сюжет, скудость содержания, мысли, идеи фильма выступили бы во всей неприглядности. Поэтому и возникли неожиданные переходы из настоящего в прошлое и обратно, которые так часты в «Коротких встречах». Все-таки вся эта монтажно-повествовательная суета в какой-то мере придает фильму сюжетное напряжение. Когда вглядываешься в картину, возникает впечатление, что режиссер, сидя за монтажным столом, просто-напросто переставляет отдельные куски, в сущности, никак эти перестановки не оправдывая.

●

Выше я сказал, что К. Муратова — талантливая актриса. Скажу больше — она бесспорно талантливый постановщик. В фильме есть несколько жанрово-бытовых сцен (сцена в парикмахерской, сцена с женщинами в комнате у Валентины Ивановны), интересно и ярко поставленных. Она умеет работать с актером, и два образа в фильме вылеплены интересно и своеобразно — я имею в виду Надю (артистка Нина Русланова) и Любу, которую играет непрофессиональная актриса Л. Базальская-Стриженюк.

Домработница Надя влюблена, как и Валентина Ивановна, в геолога Максима; узнав о том, что Максим приезжает к Валентине Ивановне (в который раз, после ссоры и размолвки, для одной из тех «коротких встреч», из которых состоит, видимо, вся их супружеская жизнь), она накрывает праздничный стол на двоих; и гордо уходит насовсем из дома и из жизни Валентины Ивановны.

Но кроме этой лирической линии неудачной любви к Максиму есть в образе Нади и еще одна в высшей степени серьезная и значительная тема. Это тема ее привязанности к родному селу, к природе, к простору. Она не любит города и томится в нем, и возврат в родные места — это не только бегство от человека, в которого она влюблена и который ее

не любит, но и возвращение в родную стихию.

Следует сказать, что фильм великолепно снят оператором Г. Карюком, который нашел свою манеру для бытовых сцен и свою — для лирических.

Боюсь, читатель уже готов сделать вывод, что я, на всем протяжении рецензии отрицая достоинства фильма, к концу решил позолотить пилюлю, указав, что Муратова — талантливый постановщик, а в фильме помимо ошибок и промахов есть и некоторые достоинства. Но из того, что в фильме есть удачные—и сценарно и актерски — роли, что он интересно снят, вовсе не следует, что фильм — удача, что он интересен в целом.

У критика нет прибора для измерения таланта, он может только чувствовать его присутствие или отсутствие. Критик вообще судит не талант, а направление, в котором он движется, и результаты его работы. И отдельные достоинства произведения, частные удачи автора отнюдь не возмещают принципиального просчета фильма, в котором объемная правда жизни заслонена плоским правдоподобием.

Доверие к жизни

Ю. Алешин

«Первые ноты». Сценарий В. Юревича. Режиссер-оператор В. Шаталов. Звукооператор Б. Смирнов. Редактор С. Михайлова. Минская студия научно-популярных и хроникально-документальных фильмов, 1967.

Доверие к жизни — вот с чего, наверное, начинается настоящее документальное кино.

Художник не боится, что жизнь покажется скучной, и не инсценирует на экране эффектные стихийные бедствия, не придумывает трогательные истории. Не торопится подгримировать, подмазать «некрасивую» действительность. Он наблюдает, он вглядывается, он наслаждается многообразием реального, любовно и тщательно запечатлевая фактуру вещей, ловя движения чувств на лицах людей.

Доверие к жизни — вот что пленяет, когда смотришь двухчастевый фильм белорусской студии «Первые ноты». Режиссер показал отборочные испытания в детскую музыкальную школу. Перед экзаменационным столом сменяют друг друга ребята. Веснушчатый восьмилетний мальчишка поет на потеху всем экзаменаторам отчаянную песню «Рыжая, рыжая», поет, не очень понимая смысл слов, но на удивление правильно. Еще один благополучный толстый малыш, не слушая мелодии, громко и старательно выговаривает слова комсомольской песни — на лицах молоденьких учителей, очевидно, вчерашних студентов, сочувственное выражение. Впрочем, и для испытуемых и для комиссии здесь нет драм, нет травм — ведь все еще впереди, столько в жизни разных возможностей проявить себя. Волнуются только родители.

И если пока идут приемные прослушивания в классе, радуешься точно найденному материалу, тактичной съемке, то



когда на экране появляются мамы, заглядывающие в щелку двери, папы, с каменно-напряженными лицами ходящие по приемной, оцениваешь и точный драматургический расчет авторов.

Наше документальное кино переживает период увлечения скрытой камерой. Всякий новый прием кажется универсальным. Но есть в этом увлечении и польза. Скрытая камера помогает вытеснить инсценировочность, деликатно именуемую «организацией кадра»,— болезнь, еще не излеченную до конца в нашей документалистике.

Скрытая камера, как весьма быстро выяснилось, предъявляет свои довольно жесткие требования. Прежде всего особой точности в отборе фиксируемых моментов, ситуаций.

Организация кадра отменяется, тем важнее организация фильма. Тем больше роль ясной авторской мысли, предварительного отбора и последующего монтажа — роль художника. Во многих же фильмах скрытая камера бездумно фиксирует все, что попадает в поле зрения— люди спят, едят, лениво перебрасываются словами. Возникает худший вид натурализма — натурализм скучный.

Авторы «Первых нот» берут саму по себе напряженную ситуацию, в которой люди забывают о том, что на них кто-то смотрит, открываются в сути своих характеров, и потому наблюдать за ними интересно.

В картине много людей, но портреты не сливаются в общую массу. Их запоминаешь: и разгневанную маму, сердито выговаривающую своему сыну: «Ты что, не мог громче петь?», и двух пап, сиротливо бродящих у закрытой двери, и педагога, весело беседующего с ребятами, и сосредоточенные, важные, смущенные детские рожицы. Картина имела бы право на внимание, оставаясь в пределах этих точных жанровых зарисовок.

Но вот перед столом экзаменаторов появляется аккуратно подстриженная курносая веселая девочка. И на традиционную просьбу спеть что-нибудь она, склонив головку набок, тоненьким, слабым голоском начинает петь. И вдруг все преображаются — замолкают беседовавшие о чем-то педагоги, становится внимательным, грустным лицо девочки, и даже вышагивавшие по приемной отцы останавливаются, приникают к двери. Чистый тоненький голосок выводит мелодию удивительно естественно—и в эти секунды, смотря на экран, переживаешь радость открытия таланта. Радость — как легко и мгновенно девочка выполняет задание экзаменатора, выстукивая на клавишах предложенный ритм. Радость, когда она вместе со счастливой матерью поет на два голоса народную песню. За эту веселую простодушную девчонку с бантом уже болеешь, ей желаешь удачи. Здесь кульминация картины — сама жизнь раскрывается в своем драгоценном щедром и редком мгновении.

В репортаже проглядывает серьезная тема, за жанровой зарисовкой — мысль.

Урок в музыкальной школе. Мальчик играет на скрипке, а старая учительница читает известный каждому поколению рассказ о стае лебедей, летящих на юг, об отставшем лебеде и вернувшейся к нему стае. Можно спорить о том, на-

сколько воспитывает хороший вкус эта мелодекламация под скрипку. Но поражает в этом эпизоде безусловность восприятия детей, их глаза — расширенные, затуманенные. Режиссер применяет старый прием наплыва, акцентируя внимание зрителя на детских глазах. Дети сейчас там, где тоскует одинокий лебедь. Их фантазия рисует собственные картины замерзающего озера, оранжевого заката—все, о чем, сбиваясь от волнения, рассказывают они в своих описаниях мысленно увиденного. Дети приобщаются к поэзии, учатся понимать красоту.

Пробуждение чувства прекрасного, его первые ноты, иногда сильно, иногда слабо звучащие в душе ребенка,— вот тема этой короткой картины. А если идти дальше, то становление человека, его рождение — не физическое, а нравственное — прослеживается здесь.

И потому инородным дополнением выглядит финальный эпизод красных коней — рассказ о рисунках молодого художника. Художник значительно старше и очень проигрывает рядом с первоклашками. Рядом с их непосредственностью, искренностью его подчеркнутая серьезность кажется позерством. А реальные олени и лошади выглядят живее и интереснее, чем его живописные фантазии.

В рассказе о лебедях мы видели только лица ребят, но ощущали присутствие красоты. В рассказе о художнике красивое показывают прямо на экране, а оно представляется красивостью. Тема искусства, преобразующего жизнь, получает здесь весьма плоское, иллюстративное воплощение. Тем не менее просчет частный. Удача принципиальная. Жизнь в «Первых нотах» рассматривается непредвзято, пристально. Материал и тема, непосредственность восприятия и мысль находятся в равновесии.

На экране и за экраном

Эм. Двинский

«Изыскатели». Над фильмом работали: М. Чашкин, Л. Ефимов, Ю. Сорокин, А. Федоров, А. Дольский, Ц. Винокур, М. Голубев. Свердловская киностудия, 1967.

Мы с улыбкой вспоминаем те давние времена, когда впереди первого поезда, появившегося на дорогах Англии, скакал человек и трубил в рожок, предупреждая прохожих о приближении грозной огнедышащей машины. Но есть и сегодня люди, идущие впереди поездов. Железнодорожные составы мчатся потом по их следам. Когда надо проложить новую стальную магистраль, они первыми отправляются в путь — через горы и болота, тайгу и пустыни,—чтобы определить трассу будущей дороги. Этим людям и посвящен одночастевый фильм Свердловской киностудии «Изыскатели».

Сначала летит вертолет и звучит песня. Мы видим сверху темную неразбериху густой массы деревьев, потом вертолет высматривает в таежных зарослях какую-то небольшую плешинку и быстро опускается, словно торопится приземлиться, пока и эта полянка не покрылась стволами. Из брюха машины выпрыгивают один за другим человек десять-двенадцать, летят на траву грузы — рюкзаки, ящики, треноги приборов в чехлах. И так же торопливо вертолет взмывает в небо, а на земле остается группа людей. Кругом — глухая тайга, не видать ни дороги, ни тропинки, и совершенно непонятно (во всяком случае, так кажется мне — зрителю), куда идти сквозь чащобу, зеленой глухой стеной стоящую со всех сторон.

А люди уже разобрали грузы, взвалили их на спины, идут вереницей, шагают уверенно, спокойно, раздвигая ветви деревьев, переходя вброд бурливую безымянную речку, движутся так, словно

всю жизнь здесь ходили. И романтика, избитая, затасканная, низведенная до пошлости бесчисленными песнями и очерками романтика, вдруг воскресает на экране, возрождается в своей изначальной сущности, когда человек и стихия остаются друг с другом один на один.

...Вдруг возникает чуть хрипловатый мужской голос. В нем нет дикторской чеканности, он обращается к нам просто, задушевно, как будто здесь собрались давние друзья говорящего, как будто он прислал им письмо издалека.

— Нас часто путают с геологами, географами,— говорит он с огорчением.— А мы ближе к строителям. Мы ищем путь, трассу. Там, где пройдем мы, потом ляжет железнодорожная колея, побегут поезда с грузами, людьми...

Мы так и не узнаем, кто из изыскателей ведет этот рассказ. Его голос все время звучит за кадром. И тем не менее этот голос становится главным героем фильма. Он говорит и поет о своих делах, заботах, огорчениях. Оказывается, карты часто подводят, обманывают, отметки высот, как он выражается, «пляшут». И мы видим, что сотни и тысячи измерений проделывают изыскатели, чтобы исправить карты. А путь от отметки до отметки не легок.

Рассказчик свободно переходит от разговора к песне, потому что слова ее так же задушевны и искренни. И песня приобретает в этом коротком фильме значение, далеко уходящее от обычного музыкального сопровождения, которым часто заполняют пустоты, заделывают кинобреши. Герой поет не мажорный марш, а незатейливую песенку-монолог, похожую на те самодельные песни, какие сочиняются друзьями-коллегами «про себя» и исполняются в тесном дружеском кругу. В тексте песенки немало стилистических погрешностей, но она подкупает тем, что выражает личность певца, его мысли о жизни. Певец все время словно спорит с кем-то, рассказывая о себе, о своих товарищах.

Изыскатели бредут по тайге, взбираются в горы, а одинокий мужской голос вспоминает о кораблях, которые возвращаются к родным берегам, и поет не то с грустью, не то с гордостью:

— А я вот бросить якорь не могу,
Моя удача здесь — на берегу.

Та же грусть и гордость слышатся снова, когда на экране мы видим изыскателей уставших, покрытых потом и пылью, занятых тяжкой работой — рытьем ям, а за экраном звучит:

— Кому-то жизнь нужна получше,
А у меня вот все благополучно.

Из многих возможных вариантов трассы надо выбрать самый короткий, самый безопасный, самый дешевый, с наименьшим количеством земляных работ, мостов, туннелей, короче говоря— оптимальный вариант. Сделать это не легко. «Если пословица требует отмерить семь раз, то мы тут двадцать шесть раз отмеряли»,— сообщает нам заэкранный герой фильма.

Мультипликация помогает понять это. В одном из вариантов получилось так, что выход из туннеля лег на 50 метров выше дна долины, по которой следовало бы проложить железнодорожную колею. В другом — слишком крутые петли, они создадут опасность для движения. Третий вариант трассы был бы всем хорош, но он проходит по зоне сейсмического разлома, здесь возможны землетрясения, поэтому придется тратить много времени и труда на строительство опорных стен, укрепление откосов.

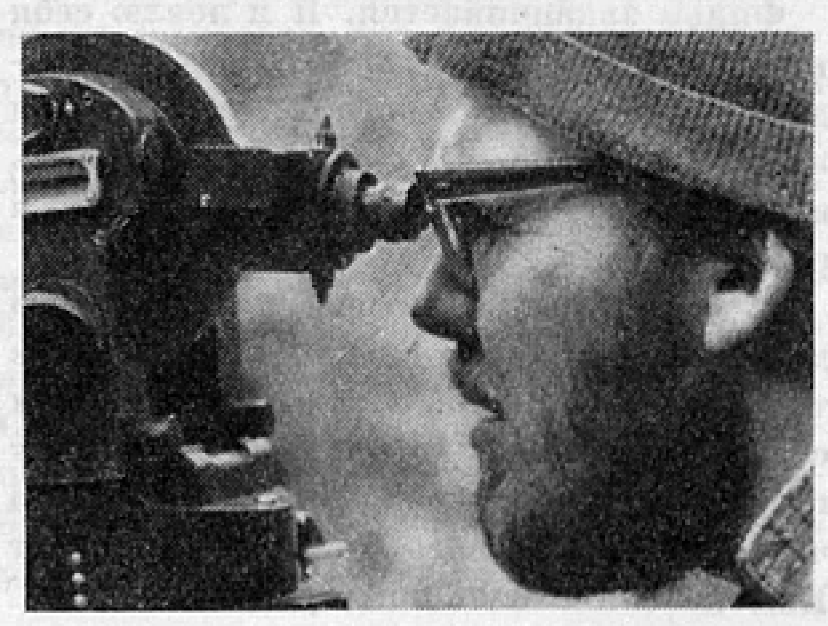
И вот — оптимальный вариант возникает на экране, прочерчивается ровной

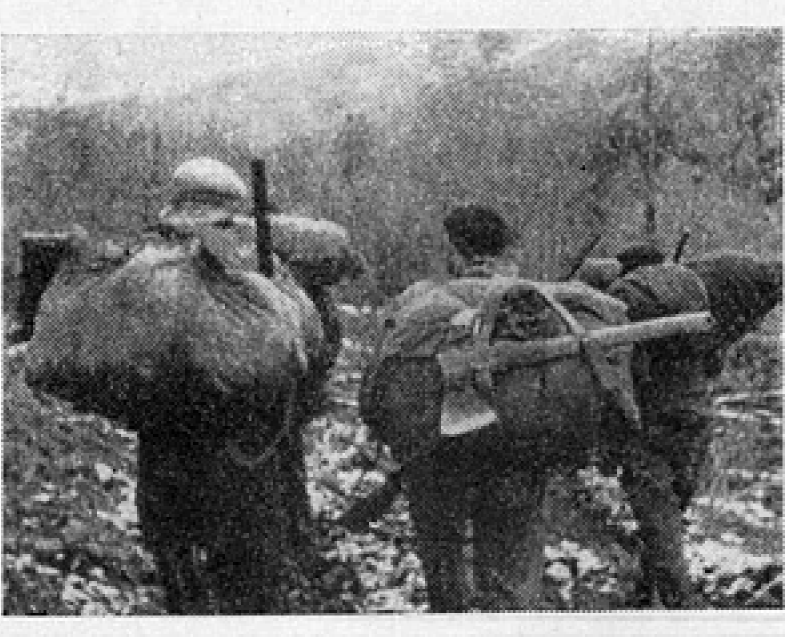
«Изыскатели»

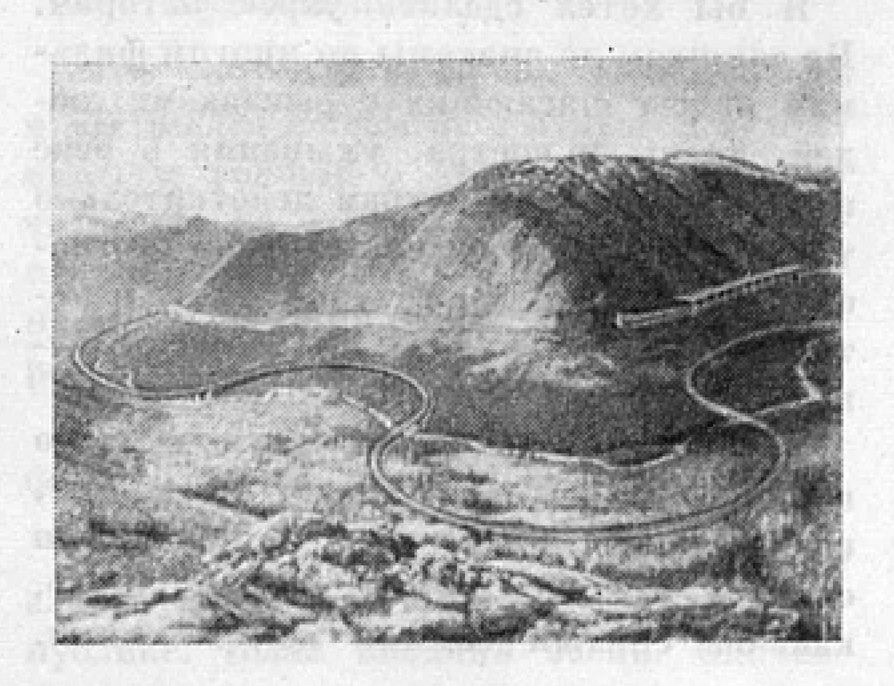












лентой по крутому склону горы, врезается туннелем внутрь ее, перебрасывается через пропасть...

— Может быть, и мы когда-нибудь поедем по этой дороге. С комфортом, без тяжелого груза за плечами,— говорит знакомый хрипловатый голос. И мы, зрители, от души желаем герою фильма прокатиться по исхоженным местам, покачиваясь на мягкой полке спального вагона. Но он трезво глядит в будущее, он говорит:

— Только вряд ли... Всегда нужно строить новые дороги...—И продолжает свою мысль уже в песне:

— У нас всегда одна дорога —
Прокладывать дороги для других.

Фильм заканчивается. И я ловлю себя на том, что мне все же хотелось бы увидеть человека, которого я слышал. Он понравился мне. Я хотел бы заглянуть в его глаза, посмотреть на него в работе...

А может быть, авторы именно этого добивались? Может быть, их расчет в том и состоял, чтобы каждый зритель сам создал в своем воображении портрет героя, портрет мужественного и крепкого человека, правдивого и смелого, портрет Изыскателя с большой буквы?

Я бы хотел сделать упрек авторам. Не слишком ли знакомы по многим фильмам кадры шагающих с рюкзаками людей, сцены у костра, умывания в реке и прочее; по этим кадрам действительно трудно отличить изыскателей от географов, геологов и даже туристов. В некоторых местах фильм интереснее слушать, чем смотреть.

Впрочем, может быть, и это входило в намерение авторов. Может быть, они, ведя рассказ от первого лица, хотели сделать и фильм «от первого лица», как бы снятый самими изыскателями. Тогда вполне естественно, что рассказчика не видно на экране, поскольку он сам себя снимать не может. Тогда становятся объяснимыми и планы, словно заимствованные из любительских фильмов. Может быть, поэтому в фильме не названы режиссер, сценарист, оператор, композитор, а сказано «над фильмом работали такие-то»? Если это сделано, чтобы подчеркнуть документальность всего изображенного на экране, то боюсь, что такая стилизация не оправдала себя. Есть в фильме к тому же мультипликация явно профессионального, не самодельного характера, которая нарушает «стилизацию под документ», если только она действительно была задумана авторами.

Впрочем, не стоит гадать о том, чего хотели и чего не хотели создатели фильма. Фильм у них получился интересный, и главное его достоинство в том, что, рассказывая о профессии, он раскрывает и взгляды героев на жизнь. Для десяти минут это совсем не мало.

Когда фильм прошел по экранам

„Замки на песке“

Маленькая 400-метровая лента «Замки на песке» получила в этом году главный приз V Краковского международного кинофестиваля. Сегодня «Золотой дракон» покоится на студии «Киргизфильм». Дома у авторов фильма Якова Бронштейна и Альгимантаса Видугириса лежат почетные дипломы.

Фильм широко тиражирован и нашел своего зрителя. Прошло какое-то время, и авторы могут взглянуть на него со стороны, а заодно и вспомнить некоторые подробности, связанные с его созданием. Спрашиваю их об этом.

Я. Бронштейн. ...Замки на песке... Они возникают в нашем сознании, в каждом из нас. Мы нашли в мальчишке-герое много близкого для себя.

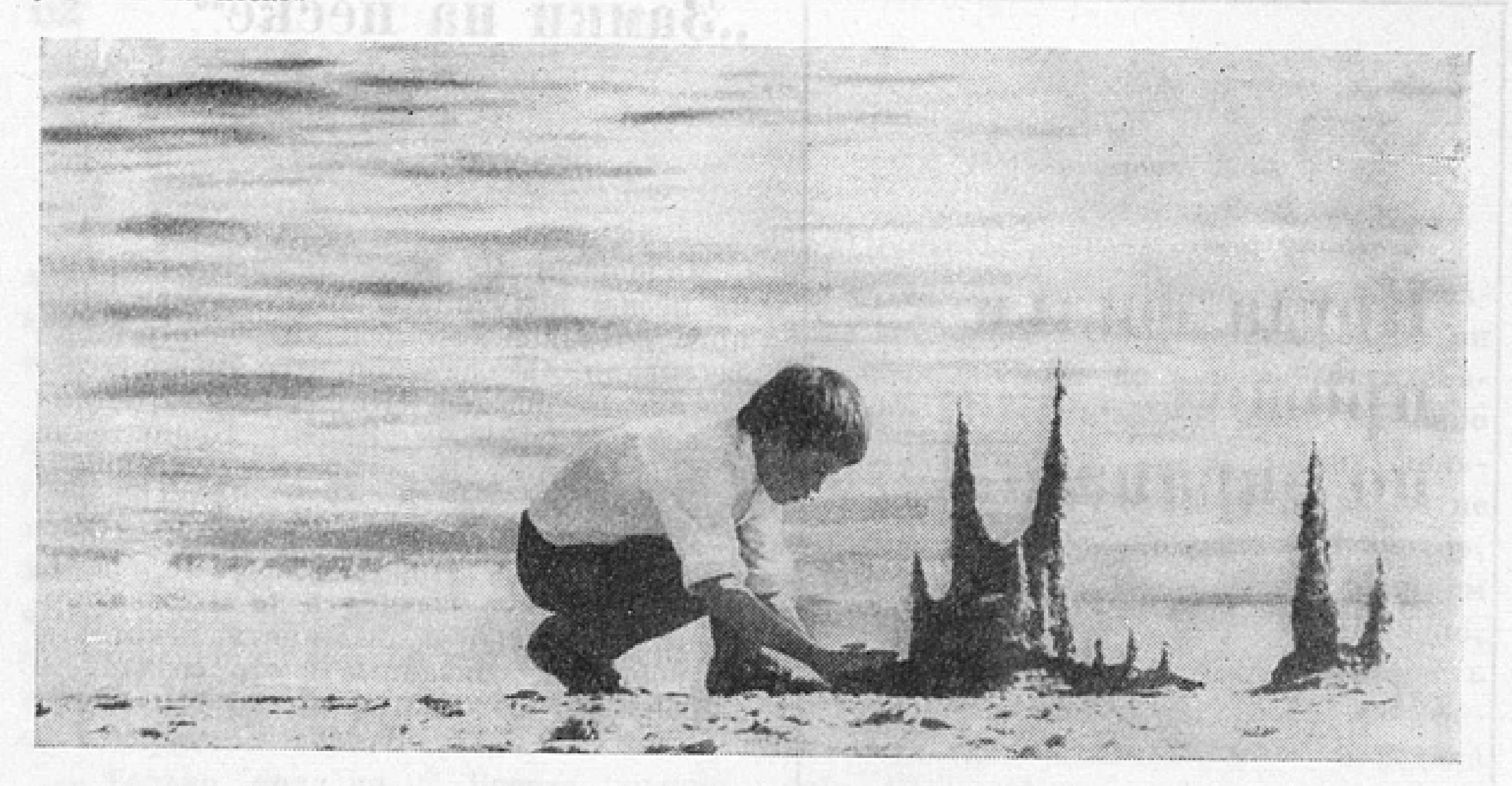
А. Видугирис. Коля Мусапыров, он же Канатбек, что по-русски «крылатый»,— для нас окрыленный... Когда мы показывали ему фильм, он хохотал. А потом удивился, что слишком мало сняли. По его представлениям — ведь мы снимали все лето — фильм должен был получиться гигантским. Он сам за это время вырос, пошел в третий класс. Смешно менялся у нас на глазах. Поначалу он мечтал быть летчиком-истребителем, а в конце съемок захотел стать вратарем, как Лев Яшин...

— А художником?

— В том-то и дело, что не хотел. Да и мы делали фильм не о будущем художнике, а вообще о человеке, одаренном человеке, не о профессии, а о мировосприятии. О великой человеческой способности видеть мир красивым и идти наперекор судьбе...

— Где и как вы нашли своего Канатбека?

Я. Бронштейн. Мы снимали одну заказную работу. Много ездили по республике. Была поздняя осень. Одичав-



ший, холодный пляж Иссык-Куля... Две женщины стояли и смотрели, как мальчик строил из песка свои замки. Но пришла волна и разрушила все, что он успел сделать. Женщины ушли. А он принялся вновь строить. Мы подумали — вот в этом и есть смысл человеческой жизни — вечное созидание...

— А потом?

А. Видугирис. А потом мы долго наблюдали за ним и снимали. Идея начала обрастать материалом, какой обильно давала сама обстановка. Мы строили из этого материала микроновеллы. Затем появились новые персонажи: капитан, художник, девушка, ученый... По сути, мы снимали «один к одному», без дублей — каждый метр был полезным и единственным. А всего отсняли 2000 таких метров...

— Я что-то не видел в фильме ученого.

А. Видугирис. Ну, естественно, потом мы от него и многого другого отказались... Шел процесс отбора, очень болезненный. Бесконечно прогоняли материал, сокращали эпизоды, искали финал, уточняли свои позиции...

Я. Бронштейн. Мы боялись количественных накоплений. В большем объеме фильм стал бы статичным, топтался бы на месте.

— «Замки на песке» я бы не рискнул отнести к чисто документальному кино. Не смущает вас, что в нем много поставленного, сыгранного? Что вы считаете главным в документальной ленте?

Я. Бронштейн. Существует множество позиций в документальном кино. В одном случае это строгий документ, связанный с событием, историей, портретом человека. Не менее интересен и фильм, где факты жизни опоэтизированы художником.

А. Видугирис. Хорошо то, что волнует! Мы же старались создать условия для конкретных реальных людей, где бы лучше проявилось их существенное и неповторимое...

Я. Бронштейн. Нужно быть жадным к окружающему тебя миру... Как будто снимаешь последний в своей жизни фильм. Остальное диктует сверхзадача.

А. Видугирис. Часто жизнь сама настолько парадоксальна и фантастична, что режиссерские замыслы бледнеют перед ее проявлениями. Так и в «Замках». Помните коменданта? Мы видели таких людей. А в фильме это уже тип, обобщение, не так ли?

Я. Бронштейн. Вернее, здесь комендант — иероглиф, знак.

Они размышляют постоянно. О жизни и об искусстве. И они искренни. А искренность в искусстве — орудие производства.

«Замки на песке» — фильм без текста. Только музыка и пластика. Песок, вода, солнце и человек, создающий из всего этого одухотворенную красоту, свой сказочный мир. Они живописали свой фильм подручными средствами. Не прибегая к ухищрениям. Все реально и знакомо по «слагаемым». И все удивительно гармонично. И потому легко поверить в то, что талант — это умение поражать правдой. Они ничего не объясняли, но сказали многое, их язык понятен всем без перевода...

А. Видугирис. Поначалу мы снимали объективом-«полтинником» (F : 50). Получался обычный рисунок со всеми подробностями. И вдруг мы увидели, что все это не то... И сняли весь фильм объективом «200». Длиннофокусная оптика размыла фон, приблизила к нам героя... Мы смогли увидеть все тонкие переходы его настроений. На экран пришла желанная нам метафоричность. Неожиданности жизни — я специально наблюдал за этим — помогают отразить действительность более выпукло, образно. Это хлеб искусства.

— А музыка?

А. Видугирис. Мы пригласили А. Волконского и не сожалеем. Правда, поначалу ждали от него несколько иного, но потом поняли своеобразие его музыки. Мы получили блестящую импровизацию на тему...

Я. Бронштейн. По сути, и наш фильм — импровизация на тему. Есть песок, вода, мальчик. Это стержень. Но главное—то, что из этого образовалось в фильме с помощью режиссерской импровизации и организации... Ибо мы знали, что, в конечном счете, хотим сказать зрителю... Мы увлеклись игрой, подчиняясь ее логике. Наверное, в этом и есть двойственность документального фильма. С одной стороны, ведет сама реальность, с другой — стремишься сказать что-то определенное...

Сейчас они работают над игровой полнометражной картиной.

Позади у них три совместные работы — «По дорогам Киргизии», «Перекрытие» и «Замки на песке». А до этого Я. Бронштейн закончил режиссерский факультет Ташкентского театрального института. Работал в театре. Из поставленных спектаклей ему особенно дороги «Старшая сестра» А. Володина и «Преступление и наказание» по Ф. Достоевскому.

А. Видугирис — выпускник операторского факультета ВГИКа (мастерская Л. Косматова). До ВГИКа учился в Каунасском политехническом. Собирался на режиссерский. Не прошел — подвели техника речи, актерское мастерство. До второго курса, говорит, терпеть не мог документальное кино. И не смотрел даже. Както попал на «Луизианскую историю» Р. Флаэрти, потом смотрел ее еще три раза. На киргизскую студию приехал убежденным документалистом. Снял вместе с И. Моргачевым «Обращенные к солнцу», затем «ПСП».

— Что бы вы отметили из понравившихся работ ваших коллег-документалистов?

Их симпатии совпали: «Маринино житье», «Старик и земля», «Вечное движение». Авторы этих фильмов идут от фактологии к образному осмыслению действительности. В них доминирует авторское отношение к жизни.

Беседу вел В. БЕЛЯКОВ

Вопросы теории

Замысел—фильм—восприятие

Творчество как динамический процесс

Б. Мейлах

1. На новых путях

«Кино — это зритель»,— сказал однажды Джузеппе Де Сантис. Такая категоричность в оценке роли зрителя одних удивила, другим очень понравилась. Конечно, фильм создается для зрителей: нелепость взглядов на искусство только как на акт самовыражения художника особенно очевидна в кинематографии. Можно еще представить себе поэта, который пишет стихи для самого себя, но нельзя даже предположить, что фильм может быть поставлен с одной-единственной целью — запереть его в сейф и лишь изредка позволять себе уединенный авторский просмотр. И все же формулировка Де Сантиса грешит полемической односторонностью. Кино — сложнейший двусторонний творческий процесс общения его создателей со зрителем. В качестве произведения искусства фильм существует, становясь фактом восприятия: вне восприятия (однократного или многократного) фильм — это позитивная лента, так же как непрочитанная книга — это переплетенные типографские листы. Завершив фильм, создатели его выступают как соучастники творческого процесса, который протекает уже вне студии. Начинается сложнейшее взаимодействие художественного замысла и зрительского восприятия, авторской и зрительской «установок» — идейных, эстетических, психологических, эмоциональных.

Жизнь фильма подчиняется законам исторического бытия. Сегодня даже признанные шедевры мы смотрим не только иначе, чем много лет назад, но в чем-то иначе, чем совсем недавно: в них есть содержание инвариантное, зафиксированное как достоверная поэтическая летопись, но есть и нечто вариативное — то,

что постоянно изменяется в процессе восприятия, что обогащается новым историческим опытом и бесконечным разнообразием новых, возникающих у нас ассоциаций.

Всем, конечно, известны слова В. Белинского, что в каждую эпоху «Пушкин принадлежит к вечно живущим и движущимся явлениям, не останавливающимся на той точке, на которой застала их смерть, но продолжающим развиваться в сознании общества». Так и мы можем, перефразируя, сказать о всяком великом художнике в любой области искусства. Но всегда, при любых переоценках ценностей, читатель, зритель, слушатель сознательно или бессознательно ощущают авторскую волю, волю великого дирижера в мире своих мыслей и переживаний, возбуждаемых истинно художественным произведением.

Общение автора с теми, для кого произведение создается, начинается не только после его завершения: по сути, оно происходит с самого начала возникновения замысла. Я подразумеваю в данном случае не общеизвестную истину о народе как вечном, неиссякающем источнике творчества, истину, так глубоко и ярко выраженную в словах Гоголя о долге художника, обязанного воздать народу за научение себя — научением его. Мысль бесспорная, она постоянно подтверждается в киноискусстве положительными или отрицательными реакциями на фильмы многомиллионной аудитории посетителей киносеансов. Но сейчас я говорю о другом: с самого начала зарождения замысла и до полного его претворения писатель, живописец, композитор, режиссер ориентируются на определенную модель восприятия. Степень активности и осознанности этой ориентировки различны, но правка рукописи писателем, этюды живописца, дубли при киносъемке отражают это стремление добиться наиболее полного претворения замысла в действительность и достигнуть максимальной адекватности восприятия его публикой, максимальной эффективности выразительных и изобразительных средств.

Из всего этого можно заключить: целостный процесс творчества представляет собой единую живую динамическую систему, включающую в себя неразрывно связанные звенья — первоначальный замысел и все фазы его развертывания, затем результат авторского труда, то есть законченное произведение, и, наконец, восприятие его зрителем, читателем, слушателем. Такой подход открывает новые возможности для усовершенствования творческой практики и новые перспективы для искусствознания, которое до сих пор занималось преимущественно анализом законченного произведения, игнорируя другие звенья живой системы.

Киноведение не является здесь исключением, хотя именно кинематограф может быть наилучшим объектом подобного исследования благодаря возможности непосредственно наблюдать и аналитически описывать не только многие этапы возникновения и создания фильма, но и акты его массового восприятия (в этом отношении сложнее проникнуть в процессы творчества писателя или в психологию восприятия читателя, оба акта находятся вне поля непосредственного наблюдения исследователя).

Понимание творчества как единого динамического процесса, который состоит из неразрывных звеньев: замысла — произведения — восприятия — является генеральной установкой Комиссии комплексного изучения художественного

творчества, созданной недавно при Академии наук СССР. Отличительной особенностью нового подхода к проблемам творчества является именно к о м п л е к с н о с т ь. Она выражается также и в постановке проблемы взаимодействия различных видов искусства — литературы, кино, театра, музыки, живописи и др.; и в стремлении организовать «штурм» малоизученных и непознанных закономерностей творчества и восприятия на стыке различных областей гуманитарных и естественных наук; и в убеждении, что общая и частные теории творчества должны вырабатываться при непосредственных контактах тех, кто создает произведения искусства, с теми, кто их исследует. В соответствии с этой программой в состав Комиссии включены искусствоведы, литературоведы, социологи, историки, психологи, математики, кибернетики, а также деятели литературы, кинематографии, театра, музыки, живописи...

Принципиальная возможность такого «содружества наук», а также сотрудничества ученых и деятелей искусства была подтверждена Всесоюзным симпозиумом по комплексному изучению художественного творчества, который был проведен в 1963 году по инициативе Ленинградского отделения Союза писателей. Тогда было впервые заявлено о необходимости продолжить традиции исследования искусства как социально-эстетической области и выработать пути нового, синтетического подхода. Симпозиум объединил — с целью обсуждения задач исследования всех областей творчества и процессов создания художественных произведений — виднейших представителей различных сфер науки и искусства. Через несколько лет, в 1966 году, состоялся второй Всесоюзный симпозиум «Творчество и современный научный прогресс», обсудивший сложные вопросы: о возможности изображения средствами искусства научных исканий, о соотношении научных и художественных ценностей в духовном мире нашего современника. Знаменателен огромный интерес, проявленный нашей и зарубежной общественностью к этим новым формам общения деятелей культуры. Работа обоих симпозиумов широко освещалась в нашей прессе, на телевидении, нашла отражение в фильме «По законам мышления». На обоих симпозиумах вопросы кинематографии занимали значительное место. Они освещаются также в подготовленном нами сборнике «Содружество наук и тайны творчества» (сборник находится в производстве в издательстве «Искусство»), где рядом с историком академиком М. Нечкиной, математиком академиком А. Колмогоровым, искусствоведом и художником профессором Н. Волковым, кинорежиссером Г. Козинцевым выступают специалисты по литературоведению, философии, психологии, архитектуре...

Учитывая опыт ленинградских симпозиумов, строит свою работу Комиссия комплексного изучения художественного творчества Академии наук СССР. Она должна сочетать задачи координации работ в этой области в различных научных институтах и вузах страны с научно-организационной деятельностью. Нами создано несколько проблемно-тематических групп, в том числе группы социологических проблем художественной культуры и взаимодействия искусств. Организуются также авторские коллективы сборников «Художественное познание в прошлом и настоящем», «Проблемы времени и пространства в искусстве», «Ритм в искусстве». В конце года запланиро-

вано проведение симпозиума «Творчество и художественное восприятие», на котором процессы создания произведения будут рассматриваться в связи с проблемой реакций читателя, зрителя, слушателя. Работа эта, необычайно сложная, только еще начинается, ее успех зависит от степени осуществления принципа комплексности в области методологии изучения и от участия в ней ученых и деятелей искусств, в том числе кинематографистов и киноведов.

Одной из наших задач является внимательнейшее изучение всех предпосылок комплексного подхода к пониманию творчества, всего ценного, что позволяет развивать наше направление. В этой связи особую актуальность приобретают работы теоретиков и мастеров искусства, которых интересовала проблема взаимодействия творческого процесса с научным познанием его. Одним из таких крупнейших художников и теоретиков был С. Эйзенштейн. Он стремился сформулировать основы системы творчества, прежде всего, конечно, творчества кинематографического. В ходе обоснования этой системы происходило переплетение живого опыта режиссера, творческого эксперимента, результатов редкостной наблюдательности и разнообразных научных сведений, гипотез и теорий. К сожалению, Эйзенштейн не успел построить грандиозное здание системы творчества, о которой мечтал. Но в его исследованиях, статьях, подготовленных материалах рассыпаны драгоценные мысли и идеи, которые идут навстречу новейшим научным и художественным направлениям, возникшим лишь в самые последние годы.

До сих пор встречаются противоположные мнения о необходимости и даже самой возможности выработки определенной системы творчества, которая находилась бы на уровне требований науки и вместе с тем высоких критериев искусства. До сих пор можно слышать утверждения, что научно обоснованная система может подавить вдохновение, порыв художника, что творчество, столь многогранное и неисчерпаемое, не поддается рационалистическому научному анализу. Сторонники таких скептических взглядов забывают, что нельзя путать все то, что происходит в ходе создания и непосредственного восприятия произведений искусства, с научным его изучением. Процессы восприятия, да и само создание художественного произведения могут протекать и без его анализа как целеустремленного внутреннего задания. Однако наука ставит своей задачей исследовать и такие фазы творчества и восприятия, которые протекают в той или иной степени вне сознательного контроля.

Вместе с тем у деятелей различных видов искусств сейчас наблюдается усиление элементов самоанализа и в самом творческом процессе. Об этом свидетельствует растущая в мировой литературе лавина книг и статей писателей, художников, композиторов, режиссеров, в которых они стремятся осмыслить особенности, закономерности своего творческого метода и творческой лаборатории. Сложность заключается в том, что изменения в процессах творчества, вызванные влиянием научного мировоззрения, не должны ограничивать полет фантазии, воображения, эмоциональное богатство, психологическую многогранность и эстетическую функцию искусства. Но факт остается фактом: стихийность творческого процесса, о котором когда-то так много говорили, по мере развития художественного реализма все более вытесняется сознательной целеустремленностью.

Великая заслуга Эйзенштейна заключается в том, что он не путем абстрактных деклараций, а средствами анализа глубинных особенностей художественного мышления искал пути гармонии мысли и образа, «понятийного» и «чувственного». Как мы знаем, ему в его исследованиях, а порой и в творческой практике не всегда удавалось добиваться этого равновесия. Но, по верному замечанию И. Вайсфельда*, известное противоречие между «рациональным» и «чувственным», которое было свойственно Эйзенштейну, все же не дает основания утверждать, будто бы Эйзенштейн был рационалистом, распределяющим мир эмоций по полочкам затвердевших догм. В самом деле, Эйзенштейн вовсе не считал, что художественное творчество, отвечающее самым высоким критериям, невозможно без полного осознания тем или иным художником законов творчества. Так, однажды он заметил, что художник может не осознавать те сложные закономерности, которые объективно проявляются даже в мгновенном творческом порыве и могут быть раскрыты при научном анализе. Но вместе с тем совершенно очевидно, что знание законов творчества может лишь обогатить художника и что соединение таланта и знаний (в смысле проникновения в тайны творческой деятельности) может лишь содействовать прогрессу искусства.

В этой связи очевидно то значение, которое приобретают сегодня замечательные наблюдения Эйзенштейна, его мысли о процессах творчества в их динамике. Как утверждает Эйзенштейн, произведение искусства, понимаемое динамически, и есть процесс становления образов, чувств и разума зрителя. В этом особенность подлинно живого произведения искусства и отличие его от мертвенного, где зрителю сообщают результаты некоего протекшего процесса творчества, вместо того чтобы вовлекать его в творческий процесс. При этом Эйзенштейн подчеркивал, что данный принцип оправдывает себя всюду и всегда, какой бы области искусства мы ни коснулись. Одной из иллюстраций этого положения Эйзенштейна является тончайший анализ портрета М. Ермоловой, написанного В. Серовым. С поразительной проникновенностью подошел Эйзенштейн к рассмотрению композиции картины и восприятия ее зрителем так, как только теперь подошла наша наука, применяя экспериментальные методы наблюдения за взглядом, за движением глаз зрителя. Эйзенштейн сумел доказать одновременное слитное соприсутствие на живописном полотне элементов динамических, пространственных, цветовых, которые, по сути дела, представляют собой последовательные фазы целостного процесса.

Есть у Эйзенштейна и постановка проблем, равнозначная подлинному научному открытию. Таково его требование изучать законы, на основе которых в мышлении, творчестве и восприятии происходит координация всех элементов творчества и восприятия, элементов идейно-тематических, пространственных, ритмических, звуковых и т. д. Вероятно, со временем наука найдет более точные определения координации, или, как выражался Эйзенштейн, «сборки» этих элементов, чем те, которые предлагал Эйзенштейн. Понятие монтажа является, конечно, недостаточным для всеобъемлющего принципа такой координации. Но эскизность освещения Эйзенштейном самого принципа не умаляет значитель-

* См. вступительную статью «Художник исследует законы искусства» в кн. Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, М., «Искусство», 1964, т. 2, стр. 9.

ности его наблюдений. Нет сомнения, что это открытие Эйзенштейна со временем получит свою развернутую разработку, как философско-эстетическую, так и научно-экспериментальную, на стыке гуманитарных и естественно-математических наук. Полагаю, что отмеченную Эйзенштейном синхронность координации этих элементов следует дополнить исследованием доминантного значения тех или иных выразительных средств в зависимости от определенных сюжетных ситуаций, когда резко меняются акцентировка и «удельный вес» каждого элемента. Многочисленные наблюдения Эйзенштейна шли навстречу тому этапу науки, который наступил десятилетия спустя после его работ и который безусловно включит в себя многое из его наследия. Разумеется, при этом, как при усвоении любого наследия, произойдет аналитический отбор самого ценного, отсеивание всего, что относится к излишним увлечениям, всего неприемлемого сегодня. Но сам Эйзенштейн, как мы знаем, вовсе не претендовал на непогрешимость, и в этом отношении симптоматичной является цитата из Пушкина, которую он предпослал одной из своих статей: «...Глупец один не изменяется, ибо время не приносит ему развития, а опыты для него не существуют...»

Замечательным примером для теоретиков и деятелей искусства является стремление Эйзенштейна привлечь для постижения «тайн творчества» разнообразные отрасли знаний. Он обращался с этой целью не только к философии, эстетике, истории, но и к физике, и к учению Павлова как естественнонаучной основе понимания творчества. Различного рода сведения и факты из разных областей он пытался использовать для того, чтобы глубже понять внутренний смысл той области, в которой он был специалистом, дойти до истины в искусстве — главном деле его жизни. Знания в области физиологии помогли ему лучше понять предпосылки создания и восприятия образа, предпосылки, которые он никогда не путал с содержанием самого образа, содержанием социальным и эстетическим. Обращение к истории и психологии мышления открывает перспективы понимания связей между общими законами познания и познанием художественным.

Такое расширение кругозора художника и исследователя было знамением времени, когда искусство и наука вступили в новые связи. «Встреча с наукой укрепила мою веру в искусство. Теперь я глубоко убежден, что эти две области человеческого познания связаны между собою гораздо теснее, чем об этом многие думают»*,— писал В. Пудовкин в 1949 году. Его характеристика специфики кинематографа, роли нового искусства в познании и анализе жизни опирается и на тонкое понимание природы образного мышления, и на достижения логики научного знания. Автор фильма «Мать» понимал, что «появление и развитие кинематографа тесно связано с самыми высокими, с самыми последними достижениями человеческой философской мысли и самыми последними достижениями технической изобретательности»**. Его аналогии между аналитико-синтетическими элементами монтажа, с одной стороны, математическим «дифференцированием» и «интегрированием», с другой, или мысли о соотношениях реального и экранного времени опирались и на знания естественных наук. Но самое ценное в размышлениях Пудовкина об искусстве

---

* В. Пудовкин. Избранные статьи, М., «Искусство», 1955, стр. 41.

** Там же, стр. 107.

кино то, что он подходит к кинематографу как к новому этапу развития человеческого мышления, охватывающему всю гигантскую панораму исторического бытия, мира природы, человека, общественных отношений.

Теперь пересечение линий познания жизни наукой и искусством стало еще более отчетливым. Все более усиливаются аналитические элементы в художественном творчестве и вместе с тем возрастают требования к его эстетическому потенциалу. Среди причин этого — также растущее взаимодействие научного и художественного познания мира. Но поскольку происходит усиление аналитического элемента в искусстве, должны произойти и известные изменения в соотношениях методов науки и искусства. В чем эти изменения заключаются? По свидетельству писателей и деятелей искусств, сейчас им в большей степени, чем когда-либо, свойственно желание осознать и общие законы художественного творчества, и принципы своей собственной работы, исследовательски оценить процесс ее и результаты. Ценные наблюдения создателей фильмов еще не обобщены как элементы определенной системы эстетических представлений. Все это говорит о том, что для построения теории кинематографического творчества на новых основах теперь особенно важны постановка и обсуждение методологических проблем.

2. От замысла — к фильму

«Про съемку каждой картины можно написать очень интересную книгу»,— заметил М. Ромм в одной из статей. Но раскрытие процесса создания фильма на всех фазах — от первых проблесков идеи до завершения произведения — представляет большие трудности. Сложность заключена прежде всего в многослойности самого процесса. Психология кинематографического творчества — это одновременно психология коллективной, ансамблевой деятельности и индивидуальных особенностей ее участников — кинодраматурга, режиссера, актеров, оператора... Исследователя ожидают и другие препятствия. При изучении истории создания литературных шедевров ученые очень часто могут опираться на анализ сохранившихся авторских планов, всякого рода заготовок, черновых рукописей писателя — этих своеобразных «стенограмм творческого процесса», по которым можно восстановить все фазы работы над произведением. Исследуя рукописи «Медного всадника», «Войны и мира», «Подростка», мы в какой-то мере находимся рядом с авторами, стремясь понять самый ход их мысли, этапы их труда, мы следим за сюжетными поворотами, за изменениями в архитектуре замыслов, за лепкой образов. При изучении истории создания кинофильма эквивалентом такого рукописного фонда должен был бы быть весь съемочный материал, использованный во время производства фильма и фиксирующий варианты движения замысла художника. Но съемочный материал, не вошедший в окончательный вариант фильма, не сохранялся. Вряд ли нужно доказывать, какой невозвратимой потерей для теории и практики кино является утрата подобного материала к таким фильмам, как, например, «Чапаев» или «Мать»... Если уничтожение непонадобившегося съемочного материала после выхода посредственных картин еще можно объяснить и оправдать, то по отношению к фильмам крупных мастеров кино это совершенно недопустимо.

Методология изучения творческого процесса мало разработана даже в той области, где такое изучение имеет длительную традицию,— в литературоведении. В киноведении же эта методология отсутствует вовсе. Весьма небольшой объем сохранившегося фактического материала и описательность отрицательно сказываются на попытках восстановить, к примеру, историю создания «Броненосца «Потемкина» (см. книгу С. Ростовцева об этом фильме). Однако сама жизнь все с большей настойчивостью выдвигает задачу обобщения закономерностей творческого процесса, обобщения, которое невозможно без изучения фильма в динамике. Ответом на эти требования являются в той или иной мере статьи кинорежиссеров, операторов и — реже — актеров, рассказывающих о принципах и некоторых эпизодах истории кинофильмов, в создании которых они принимали участие. Как и всякому материалу «интроспекции»— самоанализа и самонаблюдений,— такого рода материалу свойственна доля субъективизма и не хватает систематичности, поэтому он никак не может заменить последовательного освещения всех фаз творческой истории того или иного фильма. Но тем не менее ценность этого самоанализа очевидна, особенно когда рассказ режиссера об истории замысла и его реализации совмещается со стремлением осмыслить общие закономерности киноискусства. Таковы, например, статьи М. Ромма об истории постановки фильма «Девять дней одного года». Мы узнаем, как осмысление новой и сложной творческой задачи совмещается с пересмотром привычной для режиссера системы, выясняем, какими были поиски средств, которые позволили исследовать человеческий характер в форме «картины-размышления». В статьях С. Юткевича рассказано о работе над образом Ленина в фильме «Человек с ружьем», об экранизации «Отелло». Весьма важными для исследования творческого процесса являются рабочие дневники режиссеров. Один из них — дневник Дзиги Вертова — своеобразное слияние жизненной и творческой биографии художника, его стремление обосновать пусть спорную, но оригинальную и новаторскую теорию «киноглаза». Другой тип дневника — опубликованные в журнале «Искусство кино» «общие тетради» И. Хейфица — об экранизации «Дамы с собачкой». По этому дневнику можно восстановить картину кристаллизации в сознании режиссера творческой задачи, поиски эквивалентного звучания чеховских образов образам экранным, решение вопросов о синхронности ритма фильма ритму русской жизни начала века, поиски путей реализации литературных метафор кинематографически, переводы словесных ассоциаций не только в визуальные, но и в звуковые и т. д. Но с особенной ясностью можно видеть по этим рабочим тетрадям особенности интерпретации режиссером Чехова, то есть определить тот стержень, который организует композицию фильма, ее идейно-эстетическую доминанту.

И все же нельзя согласиться с утверждением И. Сэпман, автора предисловия к книге И. Хейфица, что творческая лаборатория кинорежиссера — «заповедная область, о которой не может рассказать никто, кроме самого творца...»*. На самом деле эта «заповедная область» все же может и должна быть областью объективного научного исследования, основанного на всем фонде фактического и документального материала, включая

---

* И. Сэпман. Режиссер и его книга. В сб. И. Хейфиц. О кино. Л.—М., 1966, стр. 11.

и результат работы — законченное произведение.

Пожалуй, самое сложное—восстановить картину возникновения замысла. Редкой находкой для киноведа являются в этом отношении записные книжки Александра Довженко*.

Большей же частью приходится производить мозаичную работу—собирать по крупицам материалы, освещающие эту первую фазу деятельности художника. Кристаллизация замысла проходит обычно те же стадии, которые свойственны творческому мышлению вообще: возникновение проблемной ситуации, выбор ее решения среди различных вариантов, тонкие переходы между логическим осмыслением задачи и мгновенным «озарением», когда подсознательная догадка становится осознанным и, в идеальных случаях, единственно верным выводом. Анализируя реализацию замысла, приходится учитывать важное обстоятельство, которое решительно опровергает теорию о том, что сама кинематографическая техника дает возможность логически принять определенное творческое решение и, безусловно, обеспечить искомый результат.

По словам Сергея Юткевича, «экранная реализация образа сцены и образа отдельного актера имеет свои законы, которые нельзя полностью предусмотреть, так как нельзя, смотря в глазок аппарата, точно определить тональность, атмосферу и оптический рисунок задуманного кадра. Негатив, проявленный не в той гамме, непредусмотренные эффекты света, детали костюма или обстановки, качество и характер звукозаписи — все это играет важную роль и не может быть полностью учтено до того момента, пока вы не увидите свой замысел на экране»*. Сочетание и взаимодействие зрительных, слуховых, словесных элементов в структуре кинематографического образа часто приводит к таким эмоционально-психологическим реакциям восприятия, которые далеко не всегда можно предвидеть. Отсюда можно заключить, какое богатое поле для изучения законов киноискусства представляет сопоставление различных эпизодов замысла, их съемки и, наконец, эффекта зрительского восприятия. При таком подходе изучение творческого процесса создания фильмов непосредственно смыкается с проблемой изучения законов киноискусства и с задачами совершенствования режиссерского, актерского, операторского мастерства.

Творческая история фильмов в их динамике может быть поднята на уровень широких теоретических обобщений, если она будет вестись на философско-эстетической базе. Нет ничего более вредного, чем попытки такого изучения творческой лаборатории, когда ее принципы сводятся к жесткой единой схеме; такой подход, по существу, был бы реставрацией классицистской поэтики Буало на модернизированной основе. В творческом процессе создания кинофильмов проявляется, при всей общности природы кинематографического образа, различие художественных индивидуальностей, художественных методов и в конечном счете — различных типов художественного мышления. Те устойчивые черты, которые в эссеистских работах именуются «почерком режиссеров», черты, свойственные искусству Эйзенштейна, Чаплина, Пудовкина, Феллини,— это черты, которые определены идейно-эстетической позицией каждого из них, это

* См. «Искусство кино», 1963, № 1—5.

* Сергей Юткевич. О киноискусстве, М., изд-во АН СССР, 1962, стр. 95.

свойственная художнику изобразительно-выразительная система. Перед современным исследователем творческого процесса в киноискусстве встает целая серия вопросов: какова общая и частная познавательная задача, выдвинутая художником? Насколько избранная им проблемная ситуация соответствует ситуации исторической действительности? Как его вйдение мира соотносится с современным уровнем понимания его закономерностей? В какой мере идейно-эстетическая система, воплощенная в ходе создания фильма, соответствует специфике искусства, каково соотношение в ней логических — понятийных и конкретно-чувственных — элементов? Такие вопросы могут быть успешнее всего решены именно при анализе всей истории фильма — от возникновения замысла и до его полной реализации.

Как известно, в любой науке законы того или иного явления раскрываются путем анализа всех этапов его развития, и только в искусствознании мы чаще всего видим отступление от этих методологических принципов. Надо думать, что здесь наступит перелом. Придет время, когда путем сравнительного анализа «творческих историй» различных фильмов можно будет получить картину различных типов творческих процессов в их связи с различными творческими методами. Право, это будет означать подъем киноведения на совершенно новую ступень.

Но это дело будущего. Пока же следует сосредоточить внимание на тех задачах, которые являются реальными и сегодня: на комплексном изучении существующих, а также вновь создаваемых кинофильмов.

Каждая из этих задач имеет свои особенности.

Ретроспективный анализ истории существующих фильмов может быть основан кроме изучения самого фильма на данных архива их авторов и киностудии, литературных сценариях, режиссерских экспликациях в различных вариантах, всякого рода подготовительных материалах и эскизах, записных книжках, дневниках, письмах, мемуарах участников постановки и их современников. За исключением сценариев и монтажных листов, остальной материал, как известно, является случайным. Хотя отсутствие всего фонда съемочного материала является серьезным препятствием для полной реконструкции творческого процесса, все же попытки такой реконструкции необходимы. Другой задачей является непосредственное наблюдение за ходом фильмов, находящихся в производстве, и анализ процесса их создания. Насколько мне известно, эта задача до сих пор не ставилась. Кажется, единственным опытом являются пока статьи Л. Рыбака «500 часов у Юлия Райзмана» — о съемках фильма «Твой современник», напечатанные в «Искусстве кино». Эти статьи, в которых немало ценных наблюдений, вместе с тем показывают, насколько трудоемкой является подобная задача. Ведь здесь объектом изучения оказалась только работа режиссера. Да и вряд ли одному человеку под силу охватить весь многослойный процесс реализации кинематографического замысла: тогда придется затратить не сотни, а, вероятно, тысячи часов. Было бы весьма желательно организовать в исследовательских институтах, связанных с проблемами киноведения, плановое изучение истории создания фильмов. Результаты такого изучения были бы исключительно важны не только для теории, но и для практики киноискусства.

3. Третье звено процесса — художественное восприятие

Проблема восприятия киноискусства — старая и вместе с тем новая. Старая потому, что в той или иной степени ее касались и касаются многие. Но вместе с тем и новая: только теперь она перестает быть темой попутных замечаний и становится предметом систематического изучения. При Союзе кинематографистов работает общественный Совет по изучению зрителя. Этим вопросом занимаются и лаборатория социологических исследований кинематографа НИКФИ, социологическая лаборатория ВГИКа, Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии, социологи, работающие в Свердловске, Новосибирске и других городах. Уже само название лабораторий говорит об их тематике — о конкретно-социологическом изучении зрителей. Зрителей классифицируют по разным признакам — демографическому, культурному и т. д., по их вкусам, потребностям, по их оценкам отдельных фильмов (причем преобладающий метод изучения до сих пор — статистический). Недавно в Москве состоялось расширенное заседание общественного Совета по изучению кинозрителей, где было сказано, что задачи изучения зрителя сводятся сегодня к чисто практическим — повысить посещаемость кинотеатров и выяснить, что этому мешает. Разумеется, задача эта очень важная и актуальная: она связана с необходимостью повысить роль самого массового из искусств в деле идейно-эстетического воспитания народа. Но впереди еще огромная исследовательская работа.

Хотя изучение кинозрителя по-настоящему только еще начинается, определенные завоевания социологов налицо. В отличие от бытовавшего ранее представления о том, что аудитория зрителей монолитна, теперь языком цифр доказано, что в ней резко различаются культурные уровни, а также разные потребности, запросы и т. д.— в зависимости от образования, профессий, даже географических факторов (не говоря уже об индивидуальных склонностях). Эти моменты очень важны, потому что раньше при характеристиках воспринимающей аудитории упускалось одно из самых главных требований науки, которое Ленин определил в своей статье «Социология и статистика». Ленин резко осудил всякого рода неполноту или нарочитый подбор фактов в социологических исследованиях, подчеркивая, что нельзя создать объективную картину какого-либо явления, если упускается хотя бы один факт. К сожалению, это требование в прошлом нередко игнорировалось. В оценках произведений киноискусства именем зрителя оперировали довольно свободно, без всякой осторожности, его именем давалась произвольная характеристика тому или иному фильму без каких-либо определенных оснований.

Дальше: наши социологи установили совершенно точно — и это также является их достижением,— что кассовый успех и успех морально-эстетический — увы! — далеко не всегда совпадают. Это весьма важное обстоятельство, которое необходимо учитывать.

И, наконец, при изучении зрителей начинает усваиваться (не декларативно, а конкретно!) положение Маркса, которое гласит: «Если хочешь наслаждаться искусством, нужно быть художественно образованным человеком». Эти слова цитируются довольно часто, но выводы из них должным образом еще не сделаны.

Из конкретно-социологических исследований очевидно, что наряду с требовательной и серьезной массой зрителей, которая хочет прежде всего видеть фильмы высокого идейно-эстетического качества и понимает их, есть и такие, которые к восприятию не подготовлены. В относительных цифрах число таких зрителей, может быть, невелико, но, если учитывать многомиллионное население нашей страны, в абсолютных цифрах оно достаточно солидно. Отсюда следует необходимость более широкой и разветвленной системы эстетического воспитания, чем это было до сих пор, и в частности пропаганды киноискусства.

Обнаружилось, что до сих пор еще бытует взгляд на кинофильм как на развлечение. Статистика успеха кинофильмов разного качества подтверждает, что есть основания говорить о кинонеграмотности среди значительной части молодежи. Разве это допустимо? Ведь кино является выражением нового этапа художественного развития, этот вид искусства обладает такими средствами, благодаря которым степень идейно-эстетического воздействия на массового зрителя может быть безграничной. Вот почему Комиссия комплексного изучения художественного творчества Академии наук СССР обратилась в Министерство просвещения с предложением, чтобы в средней школе были введены, пусть в самом минимальном объеме, какие-то часы для преподавания киноискусства. Эти часы могут быть введены в порядке факультативном, но сведения о киноискусстве надо сообщать и на уроках литературы и истории.

Итак, уже сегодня проведенная социологами работа дала возможность выдвинуть полезные практические рекомендации. Однако первые успехи конкретной социологии говорят в то же время и о ее ограниченности. Становится ясно, что конкретно-социологическое изучение зрителя не исчерпывает проблему, что ее нужно совместить с более широкой проблемой восприятия киноискусства. Как я уже говорил в начале статьи: художественное восприятие является звеном единого динамического творческого процесса, и задача повышения эффективности киноискусства, его воспитательной роли может быть решена наиболее успешно, если не будет изолирована от других звеньев, и прежде всего от изучения принципов создания фильма, от «установок» тех, кто занят в кинопроизводстве. В этой связи возникает увлекательнейший и интереснейший вопрос о корреляции установок создателей фильма с установками кинозрителя, о том, как и насколько цели, которые ставили перед собой режиссер, сценарист, оператор, актеры, преломляются в восприятии зрителя — восприятии, которое, как теперь уже хорошо известно, является не пассивным, а активным, творческим. Но при исследовании этой проблемы конкретно-социологический аспект является недостаточным, так как проблема эта комплексная. Конкретная социология должна войти во взаимодействие с киноведением, эстетикой, психологией и всеми другими дисциплинами, которые могут в той или иной степени участвовать в комплексном анализе художественного восприятия его «механизма», его значения в формировании личности, мировоззрения, эстетических взглядов и, наконец, его коммуникативной роли. Это не значит, что тем самым самостоятельное почетное место, которое занимает конкретная социология в изучении зрителя, подвергается сомнению. Речь идет о другом — о включении этой дисциплины

в круг других областей знания для решения общей задачи.

Но при этом и сама социология должна быть поднята на новый уровень. При всех успехах в этой области стали проявляться тенденции, уже вызвавшие тревогу в нашей печати: не раз уже указывалось, что наряду с серьезными исследованиями стали появляться такие, в которых проявляются дилетантизм, социологическое бескультурье и некомпетентность. Еще живучи представления о том, что любой социолог может производить любое обследование и делать выводы по любому вопросу на основании кустарной, самолично придуманной анкеты (см., например, статью В. Ядова в «Литературной газете» от 12 ноября 1966 года). Такой социолог сегодня выясняет степень загруженности оборудования на каком-нибудь заводе или то, с какой эффективностью трудятся молодые слесари, а завтра его «перебрасывают на кино». Это недопустимо. Я уверен, что изучать зрителя нельзя в отрыве от изучения фильма. Изучающий кинозрителя должен быть и социологом, и человеком, умеющим на высоком уровне понимать и анализировать фильм, знающим законы художественного восприятия. Эти требования должны быть обязательными.

Но и с точки зрения задач конкретной социологии как таковой арсенал ее средств крайне ограничен. Прежде всего количественные методы, если они оторваны от эстетических и социально-психологических критериев, не могут дать действительно объективной картины состояния вкусов, потребностей зрителя. В анкетах часто проявляется элементарная, чисто психологическая безграмотность. Вот одна из таких распространенных анкет:

«Сообщите мотивы своего посещения кино:
1. Восполнить свои знания.
2. Увидеть занимательный фильм.
3. Насладиться мастерством авторов картины.
4. Увидеть любимых актеров.
5. Послушать музыку.
6. Отдохнуть.
7. Больше негде провести время.
8. Общаться со знакомыми. (Очевидно, деликатно подразумевается прежде всего свидание с девушкой.—*Б. М.*)».

Думать, что такая анкета поможет выяснить причину посещаемости или непосещаемости кино, может лишь человек, совершенно чуждый пониманию роли конкретной ситуации, определяющей как мотивы поведения, так и их взаимодействие.

Составителю такого рода анкет, по-видимому, и в голову не приходит мысль о том, что есть зрители, для которых одновременно важны все восемь мотивов, и что есть такая категория, которой безразлично все, кроме последнего: для такого зрителя (не будем его за это осуждать) безразлично, какой фильм на экране.

Эта анкета напомнила мне другую, шуточную анкету, напечатанную в одном зарубежном журнале:

«Что заставляет Вас спешить домой:
1. Желание пообедать.
2. Отдохнуть.
3. Привычка.
4. Увидеть новую мебель.
5. Убедиться, не украли ли Вашу машину.
6. Увидеть жену и детей.
7. Не оставлять надолго жену во избежание измены».

Ясно, что по крайней мере четыре мотива (1, 2, 3, 6) представляют собой «синдром» — сочетание признаков, характеризующих определенное состояние. (Правда, бывают исключения. Например, в недавно опубликованной повести Ежи Стефана Ставиньского «Час пик» главная

причина, почему один из героев всегда спешит домой,— опасение супружеской измены; однако еще неизвестно, с какой быстротой он бежал бы, если бы узнал, что в его доме пожар.)

Все это доказывает, что проблемы мотивации очень сложны и зрительская анкета, столь элементарно составленная, почти бесполезна. Думаю, что ни одно подлинное исследование вообще не может быть основано только на одном анкетном методе: необходимы и непосредственные наблюдения в кинозале, с применением новейших технических средств фиксации реакций, и опросы-интервью, и самоанализ зрителем своих впечатлений по специально выработанной программе. Словом, нужно использовать всевозможные методы. И, разумеется, выводы должны быть построены на большом статистическом материале, тем более что быстродействующие электронно-вычислительные машины дают возможность обрабатывать практически неограниченную по объему информацию.

При всем этом нужно учитывать, что проблемы, столь важные для раскрытия законов творчества, в то же время имеют значение для понимания его функций, законов его воздействия на воспринимающую аудиторию. С другой стороны, изучение художественного восприятия как звена целостного динамического творческого процесса поможет воздействовать и на результативность художественных произведений. В самом деле: выясняются особенности «механизма» фильма, обнаруживаются определенные изъяны, которые разрывают корреляцию между художником и зрителем; значит, возникает необходимость пересмотреть те или иные композиционные, выразительные или изобразительные решения — общие или частные. Вот почему Комиссия комплексного изучения художественного творчества Академии наук СССР решила обратиться к научным институтам и ВГИКу с предложением стимулировать изучение творческого процесса создания кинофильмов, которое до сих пор фактически почти не велось. Очень важно было бы начать постановку экспериментальных фильмов (пусть коротких) со специальной исследовательской целью проверки восприятия их зрителями. Каждый из таких фильмов должен сниматься с вариантами развертывания сюжета различными средствами и методами для того, чтобы проверить эффекты различных связей и взаимодействия изображения, звука, цвета, монтажа и т. д., выделения доминантного значения того или иного из элементов кинообраза в зависимости от внутреннего задания отдельного съемочного эпизода. Такого рода опыты позволили бы выработать методику изучения процессов творчества в их единстве, построения моделей зрителя, выяснения «механизма» восприятия. Для получения научно обоснованных выводов придется привлечь к изучению этих вопросов специалистов различных областей знания — и не только киноведения, эстетики, психологии, но также физиологии, физики, математики*...

Как и во всяком новом деле, придется преодолеть немало трудностей на путях комплексного изучения киноискусства. Несомненно, что подход к исследованию фильма как динамического процесса, включающего все звенья — от замысла к восприятию, — приведет к интересным и полезным результатам в области теории и практики творчества.

---

* Подробнее о необходимости изучения творчества и восприятия на стыках гуманитарных и естественных наук см. в моей статье «Как смотрят фильмы» («Правда» от 24 ноября 1967 года).

Кинoправда и киноложь

В. Фуртичев

«Мне кажется, что еще не все понимают разницу между аморфным и кристаллическим состоянием документального киноматериала...»

Дзига Вертов

1. Второе рождение «киноправды»

Да, «киноправда» родилась вторично.

Манифесты Жана Руша и Ричарда Ликока становятся достоянием практиков кино, документальная кинематография самых разных стран и национальностей испытывает лихорадку поисков, а методы современной съемки (и в естественных условиях, и скрытой, и синхронной камерой и т. д.) сделали модными давние «киноправдистские» термины: «жизнь врасплох», «жизнь, как она есть» и другие.

При этом нередко происходит досадная терминологическая девальвация. Понятие, возникшее для обозначения явления значительного и глубокого в искусстве кино, трансформируется в обесцененный и бледный слепок: вторая редакция «киноправды» скорее ее досадный отпечаток. И досадно, что нашлись теоретики, которые производное приняли за первичное и осудили оригинал за то, что копиисты его извращенно перерисовали. Они выступают против «киноправды» вообще, хотя имеют в виду обесцененную «киноправду», понимаемую чаще всего, как «спонтанное кино». Они провозглашают:

«Киноправда» ограничена в своих возможностях;

«Киноправда» — автомобиль без руля;

«Киноправда» — это неправда кино;

«Киноправда»— мертворожденное кино...

«Спонтанное кино»? «...Люди изобрели киноаппарат, чтобы глубже проникнуть в видимый мир, чтобы исследовать и записать зрительные явления...»,— так говорил первооткрыватель «киноправды» Дзига Вертов. Не обозревать спонтанно окрестности, а глубже проникнуть в суть видимых явлений. Для чего? Чтобы сделать, и на этом стоял Вертов, киноаппарат «активнейшим участником мирового переустройства». Для него фильм — средство «коммунистической расшифровки мира». Объектив «киноправды» советского художника-документалиста не бесстрастный обозреватель, а преобразователь, революционер. Такая «киноправда» отличается от представлений о ней у деятелей «Cinema verite» в той же мере, в какой боец с баррикад отличается от степенного, довольного собственным невмешательством «объективного» наблюдателя.

А коль речь пойдет о разных явлениях, означенных одним термином, нам придется защищать «киноправду» Вертова от «киноправды» современных ее толкователей.

2. Доводы кажутся обоснованными, но...

Да, у сторонников современной «киноправды» есть свои веские доводы. Звучат они примерно так: мы ничего не выдумали. Мы лишь взяли на вооружение принципы документализма, утвержденные талантливым советским художником и теоретиком документального кино Дзигой Вертовым, и для их реализации использовали технические достижения современного кинематографа, о которых Вертов, кстати, мечтал. Так что ничего-то мы не изобретаем, а только лишь развиваем традиции. Ну а если вы против преемственности в искусстве, если вы думаете, что исторический процесс можно прервать, что ж — дело ваше...

Можно было б тут же, как говорится, в первых строках дать определение «киноправды» так, как понимал ее Вертов, и на этом закончить спор. Боюсь только, что посрамления наших талантливых оппонентов не произошло бы, поскольку де-

ло обстоит гораздо сложнее. И в этом надо разобраться до конца.

Трудность заключается в том, что в сымпровизированном монологе современного «киноправдиста» есть немалая доля истины.

Начнем с того, что ни Жан Руш, ни Анри Ажель, ни Ричард Ликок действительно не выдумывали никаких новых теорий. Все их высказывания — продукт новой философии кино, оформившейся примерно к концу 50-х годов. Родоначальником ее, пожалуй, можно считать Андре Базена, аккумулировал же эту теорию Зигфрид Кракауэр. Именно Кракауэр дал законченную формулу «фотографического кино», отрицающую необходимость структурной организации кинопроизведения, утверждающую фильмы, «спонтанные, как жизнь». В этом смысле Кракауэра можно считать вождем школы феноменологии в современной теории кино: он философски обосновал подход к «прямо» снятому киноизображению как к художественному феномену, не требующему специального авторского осмысления.

Но самое сложное во всем этом то, что исходит Кракауэр из правильной предпосылки. Почему для него результат «прямой» съемки оказывается самозначащей ценностью? Потому что «неинсценированная действительность несет свое собственное смысловое содержание».

Подобную мысль высказывает Ричард Ликок: «Мне кажется, что в снятом материале уже содержится структура, отличная от той, которую вы задумали, снимая фильм».

Я не побоюсь сказать, что эти утверждения — достижения теоретической мысли последнего десятилетия. То, что документалисты долгое время ощущали подспудно, феноменологам удалось осмыслить и выразить.

Впервые на это рациональное зерно феноменологии Кракауэра обратил внимание один из первых его советских исследователей И. Вайсфельд.

Здесь не место рассуждать о том, какие природные качества киноизображения делают возможным запечатлеть внутренний смысл объективно зафиксированного события. Это требует особого исследования природы киноизображения и специфики его восприятия. Но как бы там ни было, это поразительное свойство киноэкрана в разное время подмечали исследователи с самыми различными взглядами на киноискусство. Начиная от Луи Деллюка, который связывал свою «фотогению» с возможностями киноаппарата доискиваться до «характерности» изображенного объекта, и кончая Владимиром Саппаком, для которого специфика документального изображения на экране исчерпывалась такой образной формулой: если в жизни мы можем не заметить, что король голый, то на экране это всегда видно.

Неинсценированная действительность обладает своим собственным смысловым содержанием — в этом был пафос всей художественной и теоретической деятельности и Дзиги Вертова, сторонника фиксации действительности, «движения за воздействие фактами, против воздействия выдумкой».

Для Вертова кинодокумент обладает самоценностью. Вертов был противником навязывания материалу внешних выводов «из газет и книг».

Чувствуете? Я начал с того, что у сторонников современной «киноправды» есть основания — и довольно веские — для утверждения своих позиций и ссылок на традиции замечательного советского документалиста.

Как будто мне ничего не остается, как этим закончить главу, но...

3. Жан Руш и Дзига Вертов

А может быть, никакой девальвации и не было? Может «сермяжная правда» «киноправды» как раз и таится в прямой фиксации действительности? Если в любом случайном киноснимке присутствует внутренний смысл, то «зачем стулья ломать»? Не нужно никакой отсебятины, снимай из под мышки, из-под стола, из галстучного узла, фиксируй все, что попадет на пленку, и показывай зрителю...

Для Жана Руша всякое субъективное авторское толкование бессмысленно, а потому и опасно. Доказывает он это на остроумном примере, о котором автору этих строк рассказал С. Дробашенко.

Жан Руш одни и те же кадры — рабочие укатывают свежий асфальт большими катками — демонстрирует дважды, снабжая полярными комментариями. Вначале мы узнаем, что власти заботятся о благоустройстве города, и, естественно, зритель воспринимает кадры одобрительно. Второй раз этот же эпизод Руш комментирует так: власти не щадят рабочих, используя тяжелый ручной труд. Ясно, что чувства зрителя, вызываемые этими кадрами, носят совершенно противоположный характер.

Так Руш демонстрирует, что всякая попытка навязать изображению авторскую характеристику оборачивается «кинонеправдой». Отсюда вывод: никакого вмешательства, кино должно быть спонтанно, как сама жизнь.

Нетрудно понять французского документалиста: он восстал против того беспардонного субъективизма, который сплошь и рядом навязывается фактографии. По этому поводу существуют теории, основывающиеся на твердом убеждении, что хроника, поставленная в соответствующий ряд, может иллюстрировать любую мысль; что главное в кинодокументе — это привнесенная в киноматериал его авторская оценка, наперед заданная «точка зрения». Сторонники таких теорий, по сути, пренебрегают тем обстоятельством, что в самом кинодокументе присутствует собственное содержание или точнее: присутствуют в отраженной форме черты объективной реальности.

Феноменологи протестуют против принижения самостоятельной ценности документа.

Но теперь уместно напомнить: есть субъективизм, однако есть и субъективность, без которой не может существовать художественное творчество...

Давайте подумаем: если в неинсценированной действительности, запечатленной на пленку (в том числе и в кадрах с катком, взятых Рушем), есть собственное смысловое содержание, то логичен вопрос: почему этот истинный смысл изображения так легко преодолевается, подавляется в восприятии зрителя любым внешним толкованием?

Ответ на это — в самой природе «прямого» изображения. Приглядитесь к фотоснимку, снятому репортажным, «прямым», скажем даже, «спонтанным» способом (я спотыкаюсь на терминологии по той простой причине, что она пока еще не отстоялась).

Фотография, выхватившая из действительности какой-то частный фрагмент, всегда несет в себе характер случайности. Под случайностью в изображении, очевидно, нужно понимать запечатление таких признаков, деталей и связей изображенного факта, которые не выражают его закономерности, его сущности, объективного смыслового содержания.

Фрагментарный, репортажный фотоснимок насыщен разнородными, противоречивыми информациями, какие бы феноме-

нологические качества мы в ней ни открывали. В не меньшей мере случайная информация присуща документальному киноизображению.

Совсем нетрудно убедиться, что на экране в поведении, например, человека, за которым наблюдала камера, мы обнаруживаем нередко черты, отрицающие одна другую. Ф. М. Достоевский заметил, что на фотографии Наполеон мог бы получиться и глупым, а Бисмарк — нежным. О киноизображении мы можем сказать, что здесь Наполеон предстал бы последовательно (а возможно, и одновременно) и глупым и мудрым, а Бисмарк — и нежным и жестоким.

Иными словами, природа «прямого» киноизображения обладает своей диалектикой. И если собственное его смысловое содержание мы обозначим условно «эффект феномена», то надо помнить, что в кинодокументе в той же мере объективно присутствует противоположный эффект — «эффект неопределенности». Я бы сказал так: киноизображение несет одновременно определенность содержания, точный смысл зафиксированной реальности и неопределенность выражения этого смысла.

Феноменологи же пренебрегают диалектикой свойств кинодокумента и выдают часть истины за целое.

Действительность, «прямо» запечатленная на пленку, не дает полного представления о правде реальности, о «киноправде». Это неопределенность, легко поддающаяся случайным толкованиям. Представление же о правде данной реальности художник может обнаружить, субъективно направив зрительское восприятие. Именно направив, а не навязав зрителю ту или другую наперед заданную, внешнюю концепцию. На этом стоял Вертов. Да, он был против толкований, почерпнутых извне — «из газет и книг». Но он был сторонником авторских выводов из «наблюдений и опытов» в результате исследования жизненного материала.

Такому исследованию Дзига Вертов дал наименование: «расшифровка». «Настоящая киноческая хроника,— провозглашал он,— стремительный обзор расшифровываемых киноаппаратом зрительных событий».

Истинное значение Вертова заключается как раз в том, что он создал методологию художественной «расшифровки» жизни, осмысления фактографического материала, методологию, включающую в себя эстетический, психологический, социальный, идеологический анализы видимого.

Результат «расшифровки» — открытие объективной истины в изображаемом явлении, объекте, факте; открытие для зрителя того самого «смыслового содержания неинсценированной действительности», по поводу которого в наше время сломано столько копий.

И будто предвидя ошибки будущих своих толкователей, основоположник художественного документализма предупреждал: «...Мало снять куски правды. Надо эти куски так сорганизовать, чтобы в целом получилась правда».

Этот результат процесса «расшифровки», объективная правда целого и были для Вертова «киноправдой».

Вертовская «киноправда» таит призыв: не только фиксировать, но и исследовать; не навязывать зрителю своих толкований, а делать вместе с ним выводы, возникающие в результате исследования.

Процесс такого исследования включает в себя, по мнению Вертова, структурную организацию материала в киноленте. На этом пути из протокольных кинодокументов рождается художественный эффект: художественная правда не только совпадает с правдой действительности, с ее за-

кономерностями, но и включает в себя процесс движения к ней.

Если же учесть, что предмет изображения документального кино — всегда человеческая история, а она сопричастна закономерностям природы, то не без пользы будет заметить, что опыт Вертова еще раз подтвердил справедливость формулы: искусство есть творчество по законам природы.

4. Довольно странная ситуация

Когда перечитываешь Вертова, то иногда кажется, что он предвидел ошибки многих своих будущих «продолжателей». Вот, к примеру, он писал: «Не киноглаз ради киноглаза, а все средства, все эти изобретения, приемы, способы должны были выразить, показать правду. Те товарищи, те критики, которые говорят — мы за «киноправду», но против «киноглаза», говорят о том, чего не знают».

«Прямая» фиксация действительности входила в арсенал «киноглаза». Наряду со многими другими «киноглазовскими» средствами сюда входила и рапидная съемка, и съемка «жизнь врасплох», и т. д.

Советский документалист прямо предостерегал: не делайте из «киноглаза» культа, не отождествляйте средства с целью («не киноглаз ради киноглаза»).

Провозглашая идею спонтанного, «фотографического» кино, феноменологи, по сути, объявляют результат «прямой» съемки окончательным, и то, что для Вертова было средством — «киноглазом», в теории Кракауэра — Руша предстает целью — «киноправдой»...

Так в результате смещения понятия «киноправда» документалисты, причисляющие себя к передовым, оказываются в довольно странной ситуации. В самом деле: в 20-х годах появился выдающийся художник и теоретик, зачинатель совершенно нового искусства, основанного на фактографии, который всей своей деятельностью утверждал: я не знаю того-то и того-то, но я взял в руки киноаппарат, освоил его и создал методологию художественного познания того, чего я не знал. Результат своего исследования я назвал «киноправдой».

Сорок лет спустя приходят люди, молодые и даровитые, и провозглашают: мы его последователи. Мы не знаем того-то и того-то и не хотим знать, не хотим познавать, потому что считаем это невозможным.

Наше незнание мы обосновываем философски и подтверждаем творчески, называя этот свой принципиальный отказ от познания... «киноправдой».

Не правда ли, в странную ситуацию попал ученый-этнограф Жан Руш?

5. Самообман «жизни, как она есть»

Ричард Ликок заманчиво призывает стремиться заснять «событие таким, как оно произошло».

«Жизнь, как она есть» для феноменологов — веристская копия, результат данной «прямой» съемки.

Я говорю «данной» съемки, потому что достаточно изменить условия (изменить ракурс, использовать иную пленку и т. п.), чтобы результат съемки стал иным.

Английский теоретик документализма Раймонд Споттисвуд еще в 30-е годы заметил, что даже едва заметное перемещение кинокамеры вызывает изменение смысла изображения. Две рядом стоящие камеры дадут два различных представления о «событии, как оно произошло».

Может быть, феноменологи претендуют на то, чтобы дать некий рецепт оптимальных условий съемки, при которых жизнь

зафиксируется именно «как она есть», а не в каком-то своем случайном аспекте?

Конечно, нет. Такой рецепт дать невозможно: результат самой «наипрямейшей» съемки будет лишь всегда «жизнью, как ее увидела камера». Данная камера, в данный момент, с данными условиями съемки. И ничего здесь не прибавишь и не изменишь. Проповедовать съемку «жизни, как она есть» — значит заниматься самообманом. И если до конца следовать феноменологам и выдавать случайное ви́дение камеры за «жизнь, как она есть», то можно также случайно скатиться до такой степени фальсификации действительности, о которой и не мечтали вышеупомянутые сторонники концепционной съемки.

Действительность невозможно воссоздать посредством неуправляемой съемки.

Остается одно из двух. Или управлять съемкой, тогда результатом будет «жизнь, как она мне представляется»; при этом до́лжно исходить из того, что автор знает все и способен толковать любое явление в самый момент съемки (что и ведет зачастую к субъективизму в документальном кино).

Или, изучая событие, факт в его многократных проявлениях, сводить результаты съемки в такую систему, из которой могло бы вытекать представление об объективном значении запечатленного явления, то есть представление о «жизни, как она есть» по ее отдельным, фрагментарным аспектам, запечатленным так, «как их видела камера».

Эта последняя возможность, как возможность «расшифровки» сути явлений по их отдельным кинематографическим слепкам, и была осуществлена Вертовым в программе «жизнь, как она есть». Употребляя этот термин, советский документалист имел в виду именно программу, а не определенный способ съемки. Методологическую программу «расшифровки», способ движения к «киноправде». «Вот эту нашу задачу мы и называем «киноглаз»: расшифровка жизни, как она есть»,— так провозглашал Вертов.

6. Жизнь через объектив Дзиги Вертова

В рамках небольшой статьи можно лишь очень кратко изложить методологию «расшифровки» Вертова. Думаю, что этот вопрос ждет еще специального исследования в большой, фундаментальной работе.

Что бросается в глаза в монтажной структуре лент советского документалиста? В первую очередь изобилие повторов. Объект изображения, на котором автор сосредоточивает внимание, многократно повторяется, иногда на протяжении эпизода (так, в небольшом эпизоде «электрификации» в «Ленинской киноправде» изображение крестьянского дома повторяется восемь раз, в эпизоде «Пивная Моссельпрома» в фильме «Киноглаз» укрупненное изображение стола повторяется десять раз и т. п.). Иногда изображение повторяется на протяжении части или даже фильма в целом (скамейка в Горках в «Трех песнях о Ленине»).

Такие повторы всегда вариантны: объекты сняты под разными углами, в разных масштабах, в различных их действиях на протяжении времени. Скажем точнее: сняты так, как их по-разному «увидела камера».

Киноведы утверждают, что цель таких повторов — создать определенный ритм музыкального повествования, характерный для Вертова. Это справедливо, но этого недостаточно.

Вертов всегда ощущал себя не только поэтом, а и исследователем, подразумевая нераздельность в художнике-документалисте этих двух начал: «Он разведчик. Он

наблюдатель. Он стрелок. Он следопыт. Он исследователь. Но он еще и поэт. Он проникает в жизнь с художественными намерениями...» «Это смычка хроники, науки и искусства».

Поэтому для Вертова такое сопоставление вариантов изображаемого не только система, ритмизующая повествование, но и способ визуального исследования камерой. Всякий последующий вариант, передавая иное состояние объекта, дает автору и зрителю какие-то дополнительные сведения о его качествах, признаках и возможностях.

Больше того. Та же исследовательская функция возложена Вертовым и на монтажный стык. Я хочу подчеркнуть: никоим образом нельзя рассматривать в фильмах Вертова отдельное монтажное сопоставление, как окончательное обобщение. Иначе придем к абсурду: в «Ленинской киноправде», например, целый кусок строится на стыке кадров разрухи с изображением Владимира Ильича.

Монтажное сопоставление у Вертова не обобщает, а обнаруживает связи, новые черты поведения, качества исследуемого явления в соотношении с другими событиями, фактами, близлежащими во времени и пространстве, а порой и весьма отдаленными, связанными опосредованно.

Такая сложная структура монтажного исследования позволяет автору охарактеризовать предмет наблюдения в весьма многозначных проявлениях, вскрыть в нем диалектически противоположные качества.

«Увидеть сквозь смех — плач, сквозь важность — ничтожество, сквозь храбрость — трусость, сквозь вежливость — ненависть, сквозь маску презрительного равнодушия — запрятанную любовную страсть»,— так формулировал Вертов свою творческую задачу.

Далее. Если художник нам показал: человек храбр, но сквозь храбрость его просвечивает трусость, человек вежлив, но сквозь вежливость мы увидели ненависть, то мы можем сказать, что и то и другое (противоположное) качество существует в данном человеке объективно.

У солдата, скажем, в бою возможно мгновенное чувство страха. И если документалист снял солдата в тот миг, когда тот испугался, то будь этот документалист Вертовым, мы ощутили бы в солдате и противоположное качество — решимость подавить свою слабость. И поняли, что возникли две возможности для солдата: или эта решимость возьмет верх и он окажется героем, или же он останется в плену своей слабости.

Эта модель понадобилась нам для того, чтобы продемонстрировать соотношение субъективного и объективного начал в методе Вертова. Раскрывая объективное внутреннее содержание факта, режиссер как бы взвешивает, чего он стоит с точки зрения самого прогрессивного общественного процесса — социалистического преобразования мира (или, говоря его словами, он стремится «увидеть и показать мир во имя мировой пролетарской революции»). И только познав объективную тенденцию факта (то самое «смысловое содержание», о котором говорит Кракауэр), Вертов субъективно развертывает эту тенденцию в действие, отделив сущностную сторону факта, явления, события от всех привходящих признаков и качеств, уловленных объективом. Таким методом, пользуясь терминологией Чернышевского, Вертов выносит приговор снимаемой действительности.

Результат подобной расшифровки, как уже говорилось, и есть для Вертова «киноправда», и мы видим, что путь к ее достижению нелегок.

Для того чтобы выявить потенциальные возможности снимаемого объекта, нужна предварительная исследовательская работа. Для того чтобы почувствовать, увидеть, узнать, что какая-то возможность оказывается объективной тенденцией, присущей данному явлению, оказывается естественной закономерностью его развития, нужны знания, опыт — социальный и идеологический,—умение делать выводы и обобщать, не говоря уже об интуиции, понимаемой здесь как способность прогнозировать.

Сам Вертов определял свой метод так: «Кадры вступают в органическое взаимодействие, обогащают друг друга, соединяют свои усилия, образуют коллективное тело, освобождая избытки энергии».

Этот «избыток энергии» — объективная тенденция развития; «киноправда» автора о данном явлении есть результат процесса «расшифровки» по методологии программы «жизнь, как она есть».

В «Ленинской киноправде» много эпизодов бедствий, разрухи, голода, смертей. Все это связано с периодом революционных потрясений. Но не это оказывается для Вертова естественным развертыванием явления «революция». Ему дорога в революции скрытая в ней возможность переделать жизнь и самих людей, принести человечеству свет в буквальном и в переносном смысле.

В «Киноглазе» жизнь «ковыряющихся» в быту граждан эпохи нэпа выглядит даже чего-то стоящей: живут они себе в живописных замоскворецких особнячках с наличниками, мирно попивают пиво и даже способствуют процветанию торговли. Но постепенно оказывается, что в этой жизни есть нечто страшное, и Вертов приводит в действие потенции именно той, страшной стороны. Фиксируя, сопоставляя, пристально всматриваясь и даже играя с фактами (пресловутые «обратные» производственные процессы — выпечка хлеба, заготовка мяса), Вертов «высвобождает избытки энергии» — обнажает тенденцию событий, по которым прошлись с кинокамерой «киноки». Ни в одном игровом фильме истинное «мурло мещанина» не обнажалось с такой художнической и гражданской страстью, как это сделано в «Киноглазе».

Надо помнить при этом, что сам по себе процесс монтажа был для Вертова лишь частью (хотя и заключительной) всего процесса исследования.

Характеризуя особенности выработанного им метода, Вертов писал, что монтаж начинается с наблюдений без камеры, продолжается в процессе съемки и завершается, наконец, за столом, что «все кадры находятся в состоянии непрерывного перемещения вплоть до окончания монтажного процесса...».

Таким образом, в ленте отпечатывается не только окончательный результат исследования, а в ней как бы фиксируется процесс художественного анализа, в котором, естественно, должен принять участие и зритель.

Разумеется, пишущий эти строки отнюдь не ратует за то, что реабилитация «киноправды» должна обязательно сопровождаться реставрацией вертовской монтажной системы. Речь в данном случае идет лишь о методологии художественного исследования посредством кинодокументации.

Реализовать же ее принципы можно и при помощи самого «наисовременнейшего» поведения камеры. И если мы говорим, что современная камера больше склонна непрерывно наблюдать, а не выхватывать фрагменты видимого под разными ракурсами, то этим самым подразумеваем, что монтаж происходит внутри кадра. Вертов только мечтал о всевидящей

и незамечаемой синхронной камере, о возможности изучения явлений и событий в их последовательной, естественной сцепке, о возможностях внутрикадрового монтажа.

7. Немного философии

Разница между позицией Вертова и Кракауэра (и других феноменологов) в том, что для Кракауэра основа кино — в изображении разобщенных фрагментов действительности. Поверхностная точность воспроизведения этих фрагментов на экране объявляется при этом «жизнью, как она есть». Вертов не только не утверждает спонтанную фрагментарность, но, наоборот, видит смысл документализма в том, чтобы преодолеть разобщенность фрагментов, чтобы найти по частностям целое, чтобы, изучая явления, прийти к сущности, найти объективную истину. Программа «жизнь, как она есть» — это методология «расшифровки», своего рода технология добычи «киноправды».

Роль художника-документалиста для Вертова всегда сливается с ролью социолога-исследователя. Не случайно Вертов вместе с Эйзенштейном мечтал о синтезе науки и искусства, об исследователе и поэте в едином лице.

Вертов — диалектик, материалист. Его исходная позиция в том, что объективная истина в общественно-историческом процессе существует. С позиции этой истины художнику и следует оценивать все воспринимаемые факты и события, великие и малые. И задача художника-документалиста — поиск такой истины. Для Вертова — это выполнимая задача.

Программа «расшифровки» «жизни, как она есть» для Вертова в том, что поскольку существует объективная истина в действительности, постольку она может и должна воспроизводиться и существовать на экране.

Иное философское представление лежит в основе утверждений феноменологов: объективной истины не существует, и человек не в силах познать ни самого себя, ни окружающий мир.

Кракауэр на словах не против диалектики, но именно диалектика оказывается для него основой непознаваемости: все течет и меняется, и то, что удалось запечатлеть сию минуту,— нечто иное, чем было мгновение назад, а потому нужно основываться на «убеждении, что нет человека как целого и что невозможно познать человека, потому что он сам изменяется, пока мы пытаемся уяснить наши первичные впечатления от него».

Классовое существо двух пониманий «киноправды» становится наглядно ясным, если снова напомним, что окончательной целью своего творчества Дзига Вертов считал «установить зрительную («киноглаз») и слуховую («радиоухо») классовую связь между пролетариями всех наций и всех стран н а п л а т ф о р м е к о м м у н и с т и ч е с к о й р а с ш и ф р о в к и м и р а... (Разрядка моя.—*В.Ф.*).

Такая расшифровка объективной действительности посредством кино, и на это не раз указывали Вертов и его сподвижники, не может говорить в пользу капиталистической или любой другой системы, базирующейся на эксплуатации человека человеком... Я убежден, что ни Кракауэр, ни Руш, ни даже мрачноватый теоретик «Cinema verite» Анри Ажель не являются поборниками капиталистического угнетения. Напротив, их рассуждения — следствие интеллектуального бунта против застылой господствующей системы.

Пафос всего сказанного выше лишь в предостерегающем сомнении: неосторожность формулировок таит в себе воз-

можность превратить поиски передовых документалистов Запада в идеологическое оружие против самого дорогого — человеческого прогресса, прогресса культуры.

8. Повод для надежды...

В заключение я еще раз повторю: работа Кракауэра «Theory of film», о которой я писал в данной статье, представляется мне весьма значительным вкладом в развитие эстетической мысли, несмотря на ее непоследовательность. В своей практике сторонники феноменологической школы нередко преодолевают ограниченность философских и эстетических обоснований и оказываются гораздо более последователями Вертова, чем в своих теоретических выводах. Свидетельство этому такие фильмы, как «Человеческая пирамида» (Жан Руш), «Прекрасный май» (Крис Маркер) или, к примеру, «Эдди Сакс из Индианополиса» (Ричард Ликок). Ликок и в теории часто преодолевает тупик феноменологической школы и противоречит многим другим своим утверждениям, заявляя: «Задача здесь заключается в том, чтобы выявить генеральную линию события, оставаясь верным действительности».

Под этим мог бы подписаться Дзига Вертов. Поиск «генеральной линии» события или собственного его смыслового содержания (пользуясь определением Кракауэра) вместо спонтанной фиксации действительности — это уже шаг вперед на пути восстановления девальвированного понятия «киноправды». И надо надеяться, что талант и разум крупнейших художников документализма, о которых шла речь, позволят им до конца преодолеть модные предрассудки феноменологической школы, ограниченность буржуазного мировоззрения и постичь подлинный революционный смысл понятия «киноправды».



Микола Садкович

Всегда приветливый, доброжелательный, веселый. Всегда отзывчивый на чужую боль и радость, готовый помочь другу. И в свои шестьдесят лет оставался молодым Николай Федорович Садкович. Таким вот молодым, энергичным, добрым, разносторонне одаренным человеком он и останется в памяти всех, кто его знал.

Свои первые фильмы «Счастливые кольца» и «Песнь о первой девушке» Садкович поставил совместно с Л. Голубом. Самостоятельно Н. Садковичем были поставлены «Шуми, городок» и «Майская ночь» (по повести Н. В. Гоголя).

В годы войны Садкович поставил две новеллы для «Боевых киносборников»—«Три танкиста» и «Карьера лейтенанта Гоппа». Принимал участие Николай Федорович и в создании фильма «Белорусский киноконцерт».

И как-то совершенно естественно, видимо, в силу присущего ему стремления быть в гуще жизни, приходит режиссер к работе в документальном кино. В 1951 году за фильм «Демократическая Германия» он получает звание лауреата Государственной премии.

Но режиссура не была единственной привязанностью Садковича. Его перу принадлежит большой исторический роман о Георгии Скорине, были напечатаны и другие романы — «Повесть о ясном Стахоре», «Человек в тумане» и «Мадам Любовь».

О таких людях, как Николай Федорович, долго вспоминают с теплотой и признательностью.

Разносторонняя художническая деятельность Садковича, его фильмы и романы не будут забыты.

Перед встречей „за круглым столом“

Профессия или должность?

Заметки о режиссуре документального фильма

Константин Славин

Режиссер выходит на съемочную площадку.

Выстраивает мизансцену.

Пробует варианты.

Ставит «второй план».

Командует: «камера!»

И снимает пятнадцать дублей.

Как далека эта метода от нашего представления о назначении, о существе документальной съемки! О формах кинематографической работы в окружающей нас действительности, где, по вдохновенному утверждению Дзиги Вертова, «все улыбки, слезы, смерти и налоги не подчиняются рупору кинорежиссера». Где нужно творить в обстановке непридуманного, неорганизованного для съемки события. Где нежданно возникающая к о н т а к т н о с т ь режиссера с его героем способна рождать вспышки неповторимой х а р а к т е р н о с т и, достигающей порой на экране значения о б р а з а.

Сценарист ищет документ, исследует факты, прикидывает их возможные сочетания, пытается распознать внутренний смысл и даже предвидеть ход событий. Наконец, он придумывает сценарий и стремится (я беру идеальный случай) дать не простое описание будущего фильма, а его проект, насыщенный творческими подсказками и вариантами для последующей режиссерской обработки. Хорошо, когда в сценарии намечен п р и е м документального вторжения в материал, когда сквозь текст просвечивает настроение эпизода, когда угадываются главные коллизии вещи.

Во всяком случае, автор о б я з а н дать четкое представление о решающих драматургических узлах будущего фильма; жизнь может их в чем-то изменить и подправить, может и завязать заново, что само собой разумеется в настоящем документальном кино, но ни в какой мере

не снижает авторской ответственности за структурный каркас создаваемой ленты.

Оператор старается приложить свое понимание пластики фильма к наметкам сценарного замысла, приспособить к избранным решениям возможный арсенал технических средств. Больше того. Всем своим человеческим и профессиональным опытом он должен быть подготовлен к диктату мгновенных жизненных обстоятельств, внезапно возникающих в процессе съемки.

Звукооператор уже не только фиксирует на пленку музыку, шумы, диктора, он пытается (и это тоже пока в идеале) найти свой подход к зарегистрированным фактам, уловить и передать их непосредственное и единственно верное — естественное для данного материала — звучание.

Композитор...

Ну а что же остается режиссеру? Что он должен ставить, искать, придумывать? Что режиссировать при съемке, а потом — отбирать, варьировать и соединять на монтажном столе?

Это, мне кажется, сейчас вопрос вопросов — проблема, от которой нельзя отмахнуться, если всерьез говорить о качественном росте профессионального мастерства в кинодокументалистике, если аналитически представить себе роль и место режиссера в современном документальном фильме. Однако это проблема, к которой как-то неохотно прикасаются критики, редакторы, киноведы...

Сравнительно прост и понятен механизм позитивных замечаний в адрес, скажем, операторской работы, литературного сценария или авторского комментария. Пользуясь верными и объективными критериями, нетрудно увидеть грязь, недоработку, нечеткость в звукозаписи, в музыкальном и графическом оформлении картины. И мы нередко читаем и слышим справедливые нарекания, полезные советы и предложения по поводу этих немаловажных слагаемых процесса создания документальной ленты.

И почти ничего о режиссуре — необъятной, синтетической и в чем-то загадочной области документального кинотворчества, от которой чаще всего зависят стержневая художественная идея фильма, функции всех его компонентов, их взаимодействие. Положение вещей показывает, что режиссеру подвластны любые формы съемочной работы; он руководит монтажной организацией материала, находит способы сочетания изображения и звука — ритмику, тон, темп картины; он больше, чем кто-либо другой, может повлиять на автора, оператора, звукооператора — на всю работу съемочного коллектива. И все же мы это почему-то не замечаем.

Почему?

На этот вопрос ответить не просто, и я не берусь делать исчерпывающие выводы. Хочу поделиться лишь некоторыми наблюдениями и соображениями, вызванными опасными признаками инфляции документальной режиссуры как профессии.

Первая и главная причина некоего «режиссерского безвременья», на мой взгляд, заключается в том, что в последние годы ведущая художественная роль публициста экрана — режиссера — как-то ослабла, сникла, потускнела. Для всех, кто более или менее регулярно сталкивается с деятельностью наших киностудий, вовсе не секрет, что режиссеры-документалисты, во всяком случае, очень и очень многие, львиную долю времени, энергии и сил уделяют не столько творческим, сколько организационным вопросам.

Мы уже привыкли к тому и даже считаем нормой, что от режиссера не обязательно ждать откровений, яркой кинематографической идеи, углубляющей авторский аспект фильма.

Режиссер отвечает за все: за сроки, за смету, за техническое качество съемок, за пленку. И это правильно. Но, к сожалению, в массе обязанностей часто тонут, уходят под спуд его первостепенные функции, смысл которых один: творчество. А если еще учесть, что творческий труд в документальном кино, и в особенности на больших киностудиях, стал почти всеобщим, воистину коллективным, что буквально каждый человек, каким-то боком причастный к фильмопроизводству, считает своей святой обязанностью вмешаться в режиссерскую работу, то станет понятным, почему фигура режиссера-документалиста нивелируется, отходит на второй план. Хорошо ли это? Нормально? Думаю, уверен, что нет. Вредно и противоестественно в таком тонком деле, как искусство. Даже если это искусство образной публицистики. Но многих — и в том числе режиссеров — сложившаяся обстановка устраивает. Иначе чем объяснить узаконенное практикой положение, при котором важнейший этап творческой организации материала — киномонтаж,— как правило, передоверяется режиссером другим работникам: ассистенту, автору, редактору. Режиссерские указания при этом слишком общи и не выходят за грань привычных стереотипов: «Крупный план... средний план... общий план... Общий план... средний план... крупный план... Остановить панораму на статике... Монтировать по ходу движения...» А между тем сегодня монтаж все меньше и меньше подчиняется фотографической фактуре материала. В пластике фильма побеждают мысль и авторская эмоция. И нередко мы замечаем, как в изобразительном решении преобладают только средние, или только крупные планы, или длинные статичные портреты, снятые с одной точки, или сплошные — «настроенческие» — панорамы...

Монтаж, как его до́лжно понимать в истинно кинематографическом смысле, то и дело подменяется поплановой склейкой сюжетов, бесстрастным нарезом кадров, напоминающим протокольный подбор движущихся фотографий,— только бы он отвечал элементарной логике заснятого события. С. М. Эйзенштейн назвал подобную форму кинодокументалистики «простым дневником происшествия», но если поразмыслить, то для того чтобы клеить такие дневники, не обязательно кончать киноинститут и не обязательно числиться в режиссерах...

Невнимание к режиссерской культуре не только породило недопустимое пренебрежение и в чем-то снисходительное отношение к специалисту, призванному направлять и одухотворять документальный материал, но и вызвало целую систему художественно-стилистических компромиссов, принесло на экран два, с моей точки зрения, весьма опасных зла: безответственность и необязательность поиска единственно верной, органичной формы своего стиля. Необязательность в использовании разнообразных приемов, сопоставлений, переходов. И как это ни горько, даже сильные, способные люди попадают в накатанную колею этой коварной необязательности.

Взять, к примеру, фильм А. Колошина «Москва, Москва...». Видно, что он сделан увлеченным, горячим, беспокойным человеком. Не дилетантом. Но сколько в этой ленте произвольного, неотработанного, необязательного. Увы, нашлось место и штампу, и безвкусице.

...Играет симфонический оркестр... прокатываются раскаленные болванки (под звуки оркестра!), выбрасываются с конвейера новенькие автомашины (под звуки оркестра!..). Стоит ли вспоминать, что этой кинометафоре почти столько же лет, сколь-

ко самому документальному кинематографу, во всяком случае, звуковому,— для чего же так назойливо педалировать этот ход?! А падающие желтые листья и картинные осенние парочки на аллеях парка?.. А «подслушанные» разговоры в справочном бюро? Разве не сам А. Колошин несколько лет назад ввел такой же эпизод в картину «Мы на Волге живем»? И разве в сотый раз повторенный, сильно запетый мотив может заменить непосредственное ви́дение, свое решение?

Прекрасный оператор-документалист А. Колошин в своей режиссерской работе не рассчитал, что широкоэкранное изображение следует монтировать в ином ритме, чем обычное,—более спокойно, размеренно, обстоятельно. В противном случае неизбежны калейдоскопическая пестрота, раздражающее мельканье невнятных кусков. Так и получилось в «Москве, Москве...». И если я говорю об этом, то только для того, чтобы лишний раз напомнить о значении профессионального навыка и в съемке и в монтаже, тем более что пример далеко не ординарный.

Мы то и дело исподволь — и по кажущимся мелочам и по крупному счету — прощаем хорошо заметные слабости, явные небрежности и безвкусицу, а ведь за всем этим стоят мотивы решающего значения. Например, внутренняя убежденность и профессиональное мастерство, ответственность режиссера и верность документальной правде...

В серьезном и масштабном произведении У. Брауна «235 000 000 лиц» огорчительно бросаются в глаза явно срепетированные ситуации, наивные и банальные эпизоды, нарушающие поэтический и публицистический строй фильма.

...Жених поднимает на руки невесту и картинно несет ее по лестнице, по всем данным — в спальню...

...Грустная девушка пишет письмо любимому — она явно подыгрывает, «работает на аппарат», но это не смущает документалистов.

Инородным телом врываются в подчеркнуто живописную изобразительную ткань фильма съемки проводов русской зимы. Эта лубочная «стилизация» под национальный праздник не имеет ничего общего ни с русской народной традицией, ни с приподнято патетической тональностью картины. И тем не менее режиссера не смущают серые, невыразительные кадры организованного «веселья», бутафорских троек да рук, тянущихся к стаканам...

●

Документальное кино в наши дни уже не может ограничиться открытием новых документов и интерпретацией старых. Лучшие работы последнего времени и у нас и за рубежом показывают приверженность кинематографистов к расшифровке обретенного документального материала, к синтетическому рассмотрению его общественных и моральных свойств.

Удачным примером такой расшифровки могут служить эпизоды из нового киноочерка А. Бренча, А. Сажина и Г. Франка «Без легенд». Особенно там, где цитаты из старых киножурналов, показывающие героя фильма в духе откровенной инсценировки, сталкиваются с размышлениями близких ему людей, дающими более углубленную и более верную характеристику этого незаурядного человека.

Украинский режиссер А. Слесаренко переносит в свою «Днепровскую балладу» многие кадры и эпизоды знаменитой ленты О. Подгорецкой «Днепрогэс». Но здесь уже иллюстративные мотивы действуют больше, чем конструктивные, и, может быть, самостоятельная съемочная работа, проведенная среди ветеранов Днепрогэса

(с минимальным использованием чужого материала), дала бы не меньший смысловой и эмоциональный эффект. Сумел же тот же Слесаренко сделать фильм «Горячее дыхание» образно, одухотворенно и драматично, без привлечения архивных кадров. Вообще надо сказать, что последние работы этого способного режиссера далеко не равноценны. Он неузнаваем в картинах «Украина 67» и «Товарищ трактор». В них немало архаики, выспренности, фрагментарности, и нельзя вновь и вновь не напоминать уже приевшихся слов о большей строгости, самовзыскательности, о вреде спешки. И относятся они, конечно, не к одному А. Слесаренко.

Коль скоро режиссер — главная фигура в создании кинопроизведения, мы хотим видеть в нем человека страстного, вдохновенного, принципиального, увлеченного, виртуозно владеющего своей профессией; требовательного мастера, отвергающего механическое копирование действительности — ее фотографическое отображение, панораму общих мест.

На практике же все далеко не так, как хочется. Часто режиссер не доверяет кадру—он больше верит слову и хочет, чтобы его «правильно поняли». Сложная монтажная связь ему представляется слишком мудреной, даже двусмысленной, и он клеит «дневник происшествия», от фильма к фильму теряя главные звенья своей профессии. Я говорю не только о ремесленниках или слабо подготовленных людях, но и о некоторых именитых документалистах, у которых с годами выработалась профессиональная «осторожность», способная привести к безликости.

Не потому ли, что им часто приходится работать на значительном и важном историческом и событийном материале и что злободневность этого материала, его общественное звучание становятся своего рода охранной грамотой, гарантирующей «совершенство» скудных выразительных средств, привлеченных режиссером для воплощения масштабной темы?

Вся революционная традиция нашей образной публицистики свидетельствует о том, что у нее не было и не может быть лучшего творческого стимулятора, чем широта общественной проблематики, политическая страстность и целеустремленность. И сегодня порой мы видим, как в новом свете предстают на экране старые, кажется, не раз игранные мотивы. Достаточно вспомнить картины «Если дорог тебе твой дом...» и «Гренада, Гренада, Гренада моя...». Новизна ассоциаций в сопоставлениях зрительного материала, в звуковых решениях, искренний, взволнованный комментарий с достаточной определенностью вырисовывают и контуры режиссерского поиска, и глубину авторской идеи.

Мужественную и нежную очерковую новеллу о ветеранах революционной борьбы на литовской земле — «Верность» — сделал не так давно молодой талантливый кинодокументалист Р. Верба. Он увидел своих героев, их трудный, овеянный романтикой революции путь через славную, старую песню бесстрашной ленинской гвардии. Верба показал их любовно и гордо, с чувством глубокого уважения к их жизни, делам, и, может быть, именно это искреннее чувство продиктовало ему весь строй вещи, в которой преобладают долгие средние и крупные портретные планы, неторопливое движение, простая и даже суровая интонация.

Современный документальный кинематограф в своем поиске вступает в эпоху строгих, почти аскетичных творческих форм выражения. И всякого рода кричащие киноизлишества и броские фантомы выглядят провинциально, неубедительно! По сути дела, они умаляют интеллектуальную

сущность кинодокументалистики, искажают и приукрашивают лицо времени.

Но отсюда вовсе не следует, что мы лишаемся испытанных киносредств, что, сознательно ограничивая свою партитуру, мы обедняем экран. Это не так.

Возьмем одну, с моей точки зрения, чрезвычайно важную проблему. Проблему звукового ряда в документальном фильме. Нужно ли говорить, что это уже не совсем то, что принято понимать под записью натуральных шумов, под музыкальным оформлением и адаптацией авторского слова. Все это остается, но в другом качестве — главным образом, в способе выражения, который призван работать на драматургию фильма, на его смысловой кпд.

Мне приходит на память короткометражка поляка К. Шмагера «Биг-бит». На экране концерт модной джазовой труппы типа биттлз. Экзальтация публики достигает такой критической точки, что впору задуматься о массовом маниакальном гипнозе, граничащем с исступлением. Зрелище, надо сказать, удивительное и малоприятное. Конечно же, большую часть одуревшей публики составляют юноши и девушки, начисто потерявшие самоконтроль.

Но вот режиссер делает остроумный, предельно выразительный и по форме и по смыслу ход. На самом пике накала истерии он выводит из кадра звук. Сплошной неистовый рев, искаженные лица, безумная жестикуляция — все это под воздействием музыкально-шумовой фонограммы еще как-то можно понять, объяснить. Но пока есть звук! А как только он исчезает — становится страшно. Теперь переживания зрителей предстают на экране в ином свете — все их омертвленные тишиной безумные движения беспомощно жалки, смешны и печальны одновременно, они болезненно несовместимы с нормальным состоянием человека.

Я уверен, что Шмагер добивался именно такого эмоционального вывода, и достигнутый им результат трудно переоценить.

В фильме нет дикторских слов. Напряженный, драматичный сюжет «комментируют» монтаж, звук, деталь и, главное, тишина. И, положа руку на сердце, скажите: часто ли режиссеры настраивают себя на подобные решения? Пожалуй, только в одном фильме — «Перпетуум мобиле» — я увидел такой, заранее намеченный в авторском и режиссерском плане прием. Синхронно записанный текст героев накладывается на изображение контрапунктом и прямо: возникает внутренняя духовная синхронность заснятых в фильме людей, усиленная длинными, не зарезанными в монтаже портретными планами.

У М. Меркель, как и у К. Шмагера, и у В. Гурьянова в умном и обаятельном фильме «18 моих мальчишек», нет привычного диктора. Но это не значит, что слово уходит из документального фильма. Мне кажется, что в корне изменяются характер и назначение слова, комментария, звука. Информационный «дикторский» кинематограф доживает свой век. На смену ему идет комментарий — свободный, непринужденный, индивидуальный,— как, скажем, у Ромма в «Обыкновенном фашизме», то есть полностью авторский, и текст, написанный для закадрового героя фильма, со своим местом в фильме и своей нестандартной интонацией.

Другая форма звукового «комментария» рождается из сопоставления изображения с реальным звуком, то есть звуком, исходящим из источника, который предметно присутствует в фильме, как, например, в «Долгом напеве» у Г. Канделаки. А вот У. Браун в своем фильме «235 000 000 лиц» очень робко отнесся к возможностям обретенного в жизни звука и оказался на распутье: часть материала, сопровождае-

мая натуральными шумами, оставляет впечатление недоговоренности, а часть звучит иллюстративно, под музыку. Во всяком случае, имелись хорошие возможности для столкновения живого человеческого слова с эффектным и выразительным киноизображением. Насколько я знаю, Браун, заботясь о максимальной достоверности и кадра и звука, страшился технической незавершенности, несостоятельности нашей звукосъемки.

●

Сегодня режиссер документального фильма, если он нацелен на открытие подлинных документов действительности, не может не учитывать технику, не планировать ее возможности для себя, для своего произведения.

Честный и взыскательный кинохудожник, всемирно известный итальянец Чезаре Дзаваттини очень высоко ставит кинодокумент или, как он его называет, «прямое кино». Но однажды, решив снять документальный фильм, он убедился, что существующая кинотехника далеко не полностью отвечает начертаниям его замысла, что она не может передать всю полноту жизни, встать вровень, как формулирует Дзаваттини, «с самой действительностью». И он отказался от фильма.

«Наша техника,— писал Дзаваттини,— должна приспособиться к нашим стремлениям. Снимая семью, мы не должны нарушать ее интимности. Моральная и техническая необходимость должны дополнять друг друга».

Таким был взгляд на кинодокумент чуткого к правде художника, в общем-то далекого от нюансов технико-производственной специфики. Но, как видите, именно технические мотивы заставили его отказаться от осуществления дорогого, долго лелеемого замысла. А ведь некоторые профессиональные режиссеры-документалисты вовсе не задумываются о технических способах воплощения своей творческой мысли. Скажу больше, они просто боятся организационно-технических новшеств и приспособлений, позволяющих без ущерба для истины проникнуть в «интимные стороны» жизни. Скрытая камера и «прямая», несрепетированная киносъемка, параллельная с синхронной записью, вызывают панический ужас в среде многих режиссеров документального фильма. Иные из них пытаются даже подвести под свое консервативное «творческое кредо» теоретическую базу с крайне примитивной, пугающей формулировкой: «замочная скважина». А за этим пугалом кроется недоверие к себе, к своему искусству, боязнь действительности.

По-видимому, пресловутая «скрытая камера» (а у нас она, между прочим, в силу своей чрезмерной зашумленности не такая уж и скрытая!) беспокоит людей, годами, десятилетиями приученных к «срепетированному» документальному кино, к испытанным методам работы.

Наивно полагать, что достаточно выйти на улицу (прийти в кафе, в клуб, на завод, в семью и т. д.) с камерой, незаметной для объекта съемки, как уже в кармане — полноценный кинодокумент. Никакой гарантии успеха еще не дает и благое стремление поднести микрофон к устам человека или устроить опрос группы людей в духе «синема-верите» или, наконец, создать видимость длительных кинонаблюдений за своим героем, как это получилось у В. Катаняна в съемках творческой работы А. Райкина. В процессе, как нам говорят, подготовки своих номеров. Но хорошо видно, что процесса кинонаблюдения не получилось, что действуют указания режиссера, и потому все «закулисные» эпизоды фильма гораздо слабее тех, которые показывают Райкина на сцене, где он словно оживает.

Помните, совсем недавно за документальных героев говорил диктор, а в кадре были люди, шевелящие губами.

Но вот появились «Начинается город», «Катюша» — вспомнились отважные опыты Вертова с бетонщицей и парашютисткой, и документальный герой действительно заговорил. Заговорил так, что в один прекрасный день экран стал напоминать одесский рынок в базарный день.

Для начала это было все-таки неплохо. Неверно отрицать тактическое и техническое значение приемов анкетного кинематографа, кинопротоколов, киноинтервью для современного документального фильма, в том числе и советского. Но мы как-то не замечаем, что уже давно примитивные документальные киноопросы вытесняются усложненными формами синхронных съемок. Разговорами, размышлениями перед открытой или скрытой камерой, за которыми, как правило, читаются большая судьба, крупный человеческий характер, глубокая, нетрафаретная мысль.

А у нас по инерции продолжаются «опросы» по заранее подготовленной схеме. Уже невозможно без чувства неловкости выслушивать откровения, в которых то и дело фигурируют «вопросы века», вроде: «Как там у вас с проблемой физиков и лириков?» или «Наблюдается ли в вашем городе конфликт между отцами и детьми?» (?!) Интересно и то, что вопрошающие (чаще всего сами режиссеры) охотно садятся перед аппаратом вместе со своими обескураженными избранниками, демонстрируя красивые позы и положения, но настоящего «общения» в таких кадрах очень мало.

Часто режиссеру кажется, что его не так истолкуют, и он старается все объяснить при помощи диктора и автора. То и дело слышишь на записи: «Давай скажи о том-то, а то могут не понять... Давай сделаем вывод, обобщение — Хмара скажет так, что проскочит...» Разве это не свидетельствует о растерянности, некомпетентности, неумении мыслить слитными кинообразами?

А как самобытно, как звонко может заговорить фильм, если его материал отснят с верным режиссерским прицелом. Из показа поэтической атмосферы, в которой живут и трудятся народные умельцы, сложилась изобразительная и монтажная канва мягкого, лирического фильма «Кубачи — от четверга до четверга». В нем нет никакой технологии, привычной информации о достижениях чеканщиков по серебру. Зарисовки быта, богатство подробностей, лаконичные надписи перед каждой микроновеллой включают нас в образ жизни горного селения и, что очень важно, естественно, без нажима воспроизводят ритмический рисунок людей в своеобразной, ни на что не похожей среде.

Публицистика может быть и страстной и острой, без пышных и красивых фраз. Это не такое уж большое открытие, но оно, к сожалению, остается для нас актуальным и по сей день.

Одна из интересных публицистических лент, которые я видел за последние годы,— «Ностальгия вампира» югославского режиссера К. Шканаты — представляет собой сплетение кинозаписей человеческого состояния и в изображении и в реальном звуке. Кинозаписей, проведенных на острейшем драматическом материале. Речь идет о трагедии людей, потерявших в последнюю войну своих близких. Их горе усугубляется безнаказанностью предателя, спокойно проживающего в соседней стране и даже посмевшего посетить родные места. В руках Шканаты этот факт становится пронзительным человеческим документом, исполненным глубокого психологизма, клеймящим предательство, ханжество, ложь.

Отказавшись от словесного комментария, режиссер сопоставляет три «киностенограммы». Одну — снятую в среде людей, пострадавших от предателя. Другую — в наблюдениях за его безоблачными днями в родном когда-то городке. В кульминации фильма—обнаженный прямой разговор его автора с предателем «за рюмкой вина», и в нем сущность преступника раскрывается во всей омерзительной наготе.

Съемка этого разговора, снятая и записанная на пленку, в конце предъявляется потерпевшим, и режиссер фиксирует уже другой, потрясающий душу «разговор» с экраном добрых и честных людей, возмущенных поразительным цинизмом, наглостью и безнаказанностью предателя.

●

Роль автора и режиссера в документальном фильме чрезвычайно велика. Время описательной, событийной хроники уходит в прошлое, а с ней стареет и знаменитый тезис: «оператор снимет, а я склею — лишь бы больше пленки...» Все чаще на экране появляется аналитически-обостренная, сложная по своим творческим подробностям и техническим приемам документальная лента, тяготеющая к психологической углубленности, к постановке крупных общественных проблем, к научно-социологическим изысканиям.

И сегодня режиссер-документалист — это уже киномыслитель, отвечающий за все в картине как полноценный автор, тем более что он почти всегда охотно выступает в качестве соавтора сценариста и даже в качестве режиссера и оператора одновременно.

Но было бы, наверное, глубочайшим заблуждением наделять его сугубо исследовательскими или экспериментаторскими функциями. В рискованных сферах «прямого кино», в съемках «ради звука», в этнографических опытах, в области новой техники... Бравирующего изощренным интеллектуализмом и изысканной киноформой.

Давненько уже мы немного застенчиво и осторожно вспоминаем такие понятия, как идейная убежденность и политический темперамент. А они, между прочим, играют далеко не последнюю роль в повседневной работе публициста экрана — политического бойца, призванного судить о жизни, отмечать многосложные задачи злобы дня с трибуны, говоря по Маяковскому, «агитатора, горлана, главаря». Во весь голос. И это, на поверку, нисколько не мешает выражению самой творчески-самобытной индивидуальности. Напротив! Был бы голос чистый и звонкий...

Наши идеологические противники хорошо знают цену политической публицистики, превосходно используют заложенные в ней возможности. Многие методы «прямого кино» и звукорепортажные способы документальной съемки были найдены Р. Ликоком в процессе создания фильмов, воспевающих «эпоху Кеннеди». В обширной статье о так называемом «новом американском кино» компетентный критик Тони Боуман весьма убедительно показывает его пропагандистскую, эстетическую и эмоциональную силу. Характеризуя в журнале «Америка» различные направления этого кинематографа с его страстью «к свободным творческим исканиям» и тягой к психоанализу, Боуман выделяет группу фильмов откровенно пропагандистского и политического характера, подчеркивает их злободневность и убежденность. Он с нескрываемой симпатией аннотирует новые работы Ликока, Пенибекера, Вандербика, отмечая их влияние на души людей, на молодежь.

Едва ли я погрешу перед истиной, если скажу, что у нас заметно пропал вкус к

острой и страстной политической публицистике, к наступательной интерпретации явлений и веяний времени. С экрана почти ушли антибуржуазная сатира и памфлет, притупился публицистический запал кинопроизведений, рассматривающих наши завоевания, процессы социалистической действительности во всем многообразии творческих и технических средств сегодняшнего документального кино. В форме длительных кинонаблюдений за жизнью заводских и колхозных коллективов. В плане социологического анализа, актуальной кинодискуссии... С использованием «скрытых» и открытых камер — самых активных приемов кинопостижения нового, советского времени, нового человека.

За последнее десятилетие мы выпустили десятки документальных картин, показывающих зарубежную действительность. Кажется, на земном шаре нет уже такой точки, где не побывал бы советский человек с киноаппаратом. Но как порой удивительно монотонен, приглушен политический пафос многих и многих лент из большой зарубежной серии! Как скупа их авторская аргументация и визуальная фактура! Туристский взгляд на мир непроизвольно выдает себя смакованием помпезной роскоши парадных городских кварталов с блеском реклам и витрин; съемками эффектных экзотических обрядов, костюмов, празднеств; дипломатичной осторожностью комментария.

Конечно, есть организационные трудности и известные просчеты, затрудняющие работу наших документалистов за пределами своей страны. Это разговор особый. Но человек, снимающий за рубежом, чаще всего выступающий как режиссер и оператор одновременно, иногда привозит домой такой слащавый материал, что автору, при самой его невероятной изобретательности, как говорится, «ни убавить, ни прибавить». И это еще более прискорбно потому, что мы все-таки имеем достойные образцы классового, наступательного подхода к «заграничной» теме. «На улицах Вены» и «Когда цветет сакура», «Пылающий остров» и «Разноэтажная Америка», «38 минут в Италии» и... уже трудновато подобрать пример.

Что говорить, работа в чужих краях, как правило, с тяжелой аппаратурой, мизерными материальными, транспортными и другими возможностями, да еще когда ты один — не легкое и далеко не простое дело. Тем более в этих условиях многое может решить волевая закалка — личное мужество, находчивость, умение идти на риск. Мы помним, как тяжело приходилось Р. Кармену в джунглях Вьетнама, когда он снимал события освободительной борьбы в этой стране. В одной из классовых битв на улицах Вены был серьезно ранен оператор А. Колошин, у него отобрали и сломали кинокамеру. О смелости О. Арцеулова, снимавшего вьетнамский репортаж наших дней, пишут в газетах.

Но это все-таки одна сторона дела.

Другая — в ясной, целеустремленной установке, в заранее продуманной концепции будущих съемок, вытекающей в конечном счете из параметров собственной убежденности. Мне глубоко импонирует в этом смысле деятельность А. Медведкина. Он упорно и настойчиво на протяжении многих лет разрабатывает уникальный для нас жанр политического памфлета, международного кинофельетона, острой актуальной антиимпериалистической и антимилитаристской сатиры. При всей плакатной прямолинейности некоторых его лент, они заслуживают всевозможной поддержки и уважения. Нельзя не удивляться лишь тому, что у А. Медведкина нет конкурентов. Он один трудится в своем редком публицистическом жанре. Один на всю

нашу огромную документальную кинематографию!

Но еще не время, наверное, говорить о жанровой специализации кинорежиссеров.

Мы выпускаем более трехсот документальных фильмов в год. Это огромное количество картин обеспечить квалифицированными — только квалифицированными! — профессионалами режиссуры пока невозможно. Потому что приток молодых режиссерских кадров крайне незначителен. Выпускники ВГИКа, кончающие институт по классу режиссуры документального фильма,— всего лишь песчинки, мгновенно рассеивающиеся по десяткам кино- и телестудий.

Откуда же берутся основные режиссерские силы?

Из числа вчерашних монтажеров, как правило, опытных и знающих свое дело специалистов, но, мне кажется, во многом далеких от того, что сегодня нужно понимать под понятием режиссуры документального фильма.

Хорошие кинооператоры, уставшие в силу возрастных и других причин мотаться по белу свету с тяжелой и громоздкой киноаппаратурой, с необыкновенной легкостью переводятся — назначаются — режиссерами, тем более что картин много и нужно их кому-то делать. А если приплюсовать к фильмам полторы тысячи киножурналов!..

Дальнейшее продвижение по лестнице режиссерских категорий, по существу, проводится в том же «должностном порядке». Учитывается количество сделанных фильмов и киножурналов, а качество?.. Ну а качество почти на 99 процентов хорошее или отличное, если судить по официальным оценкам. Попробуйте среди них отыскать фильмы и журналы третьей и четвертой группы!

Вот почему из года в год снижается профессиональная культура режиссерского мастерства.

А что это такое в экономическом — нет, не только в творческом — и в экономическом смысле?

Прежде всего «перестраховочный» лимит пленки, «чтобы было из чего выбрать». Перегрузка лабораторий и монтажных цехов. И время!

Да, у нас немало хороших, творческих фильмов. Но нельзя не заметить, что они обходятся очень и очень дорого. Они всегда на первом плане и невольно прикрывают собой лавину далеко не бесплатной и совершенно нетворческой продукции. Именно так ее и называют в отчетных документах — «продукция».

И об этом стоит подумать.

А пока... режиссер выходит на съемочную площадку.

Выстраивает мизансцену.

Пробует варианты.

Ставит «второй план».

Командует: «камера!»

И снимает пятнадцать дублей.

Несколько будничных дней

Л. Рыбак

Первое, что бросилось в глаза: безлюдно и темно в большинстве павильонов. Только в седьмом строят декорацию да в первом — огромном и гулком — идет съемка. В просторном коридоре перед операторским цехом длинными ровными рядами уложены новенькие диги, в открытые двери производственных служб видна изобильная операторская и осветительная техника. Тихо.

Зато в соседнем корпусе — он в память давних съемок зовется «щорсовским павильоном» — полно народу. Там сейчас размещается тонстудия. В каждом зале на экране непрерывно движется то говорящее, то немое кольцо, звучит украинская речь, русская. Командуют режиссеры, раз за разом повторяют свои реплики актеры, суетятся ассистенты и монтажницы... Похоже, будто все творческие силы Киевской киностудии имени А. П. Довженко брошены на озвучание.

Впрочем, людно и в административном корпусе — не пустуют кабинеты худруков творческих объединений, редакторов, директоров картин... Отсюда и началась моя командировка. Здесь помогли мне поначалу разобраться в первых впечатлениях.

Заметна высокая техническая оснащенность? Да, иные студии могут позавидовать довженковцам. Здесь съемочные группы не спорят из-за микрокрана, не простаивают из-за дефицитного трансфокатора. Операторы студии довольны. А вот руководители обеспокоены: сама-то техника нередко простаивает, первое впечатление меня не обмануло. Производственные мощности и площади студии позволяют выпускать 15—16 картин в год, а выпускается по плану десять.

Здесь охотно принимают арендаторов и все-таки не используют полностью свои возможности.

Отчасти выручает до поры до времени телевизионное объединение. Выполняют заказы для Центрального телевидения, Интервидения. Но и тут подстерегает опасность: строится студия телевизионных фильмов, и довженковцы могут потерять заказы, выгодные, кстати говоря, не только производству. На телевизионных короткометражках студия помогает овладеть профессией выпускникам ВГИКа— режиссерам, операторам. Немаловажное дело. И забота творческая. Из главных.

Получили разъяснение и хлопоты в тонстудии.

Много озвучивают? Еще бы: каждый снимающийся фильм выпускается в украинском и в русском вариантах. Более чем вдвое увеличивается работа: помимо обычной тонировки несинхронных кадров картина еще озвучивается целиком.

●

Мое знакомство с картинами, находящимися в производстве, началось с фильма, который как раз дублировался. В двух вариантах — по-русски и по-украински — условно передавалась французская речь.

Завершалась экранизация романа «Ошибка Оноре де Бальзака» украинского писателя Натана Рыбака (он же —автор сценария). Написанный без малого тридцать лет назад и выдержавший не одно издание, роман этот хорошо известен читателям. Нет нужды напоминать его содержание. Разве лишь напомнить суть «ошибки», о которой пойдет речь в фильме и которую некогда точно определил Виктор Гюго, сказавший Бальзаку: «Ты стремишься занять место среди тех, чей мир разрушаешь своим беспощадным пером». Значит, фильм должен рассказать о сложной, противоречивой личности великого французского писателя.

Съемки остались позади, шел монтажно-тонировочный период. Режиссер-постановщик Тимофей Левчук был занят в тонстудии, там же пропадал и автор сценария, который принимал самое непосредственное участие в работе над картиной.

— «Ошибку» я люблю более других своих книг,— рассказывал Натан Рыбак.— Поэтому я вместе с Левчуком искал актеров, которые могли бы воссоздать образы героев романа... Да, я бывал на съемках, точнее — ходил каждодневно. Зачем? В процессе съемок возникала необходимость кое-что изменять в сценарии. Нередко переписывал тексты реплик, если обнаруживалось, что рисунок роли требует того для большей выразительности и точности... Сейчас хожу на тонировку. Трудно, оказывается, добиться естественной интонации, жизненной убедительности...

Посмотреть материал фильма было невозможно: ленту разрезали на кольца для озвучания. Мне показали только последние части: венчание Бальзака с Ганской, приезд в Париж, смерть Бальзака, надгробное слово Гюго. Судить о фильме по тому немногому, что я видел, нельзя, конечно. Понять стремления авторов можно. Заманчива и серьезна цель — впервые в советском и в зарубежном кино воплотить образ великого писателя. Понятно и желание показать Бальзака на Украине.

Рабочее — а может, и окончательное — название этого фильма: «Таке життя» («Такова жизнь»). На студии шутят: «Таке се ля ви». А если без шуток — название ответственное. «Такова жизнь»,— любил говаривать Бальзак, принимая и отражая удары судьбы. Избрав бальзаковские слова в качестве названия фильма, авторы тем самым приняли на себя обязательство создать по-настоящему глубокую реалистическую картину.

●

Название фильма может и не быть ответственным. Вот, например: «Падающий иней» — красиво. А что стоит за названием?

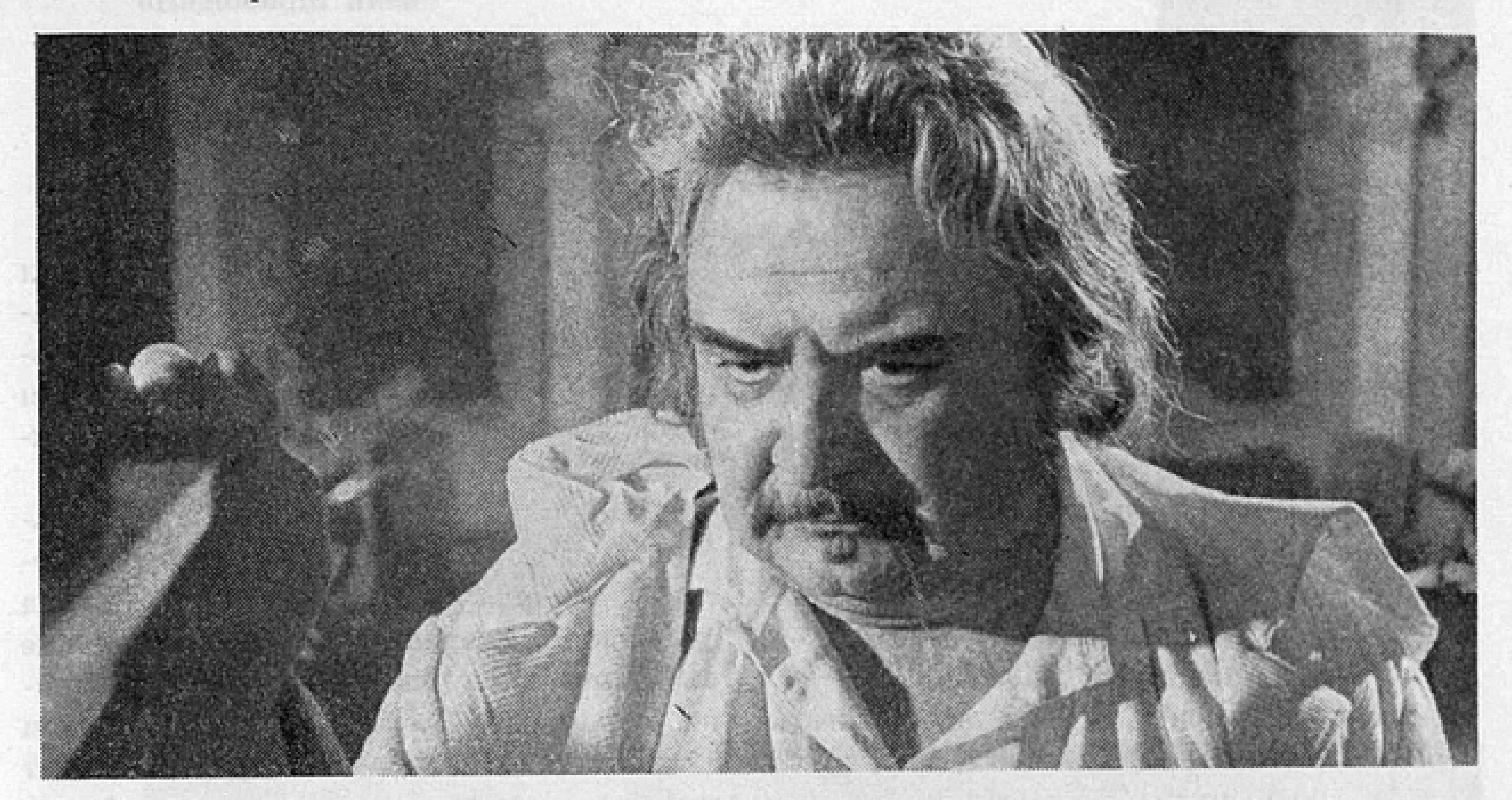
Молодой западногерманский моряк заболел на корабле и был бесцеремонно высажен командой где-то в средиземноморской глуши, неподалеку от бедного рыбацкого поселка. Простая женщина выходила его. Они полюбили друг друга. Поправившись, он, как говорится, приступил к работе. Ловил рыбу, ругался с эксплуататором-перекупщиком и изредка получал свои маленькие радости в соседнем городишке. Но вдруг случайно стало ему известно, что родом он из России, вывезен оттуда в войну маленьким мальчишкой. Он решает вернуться на родину.

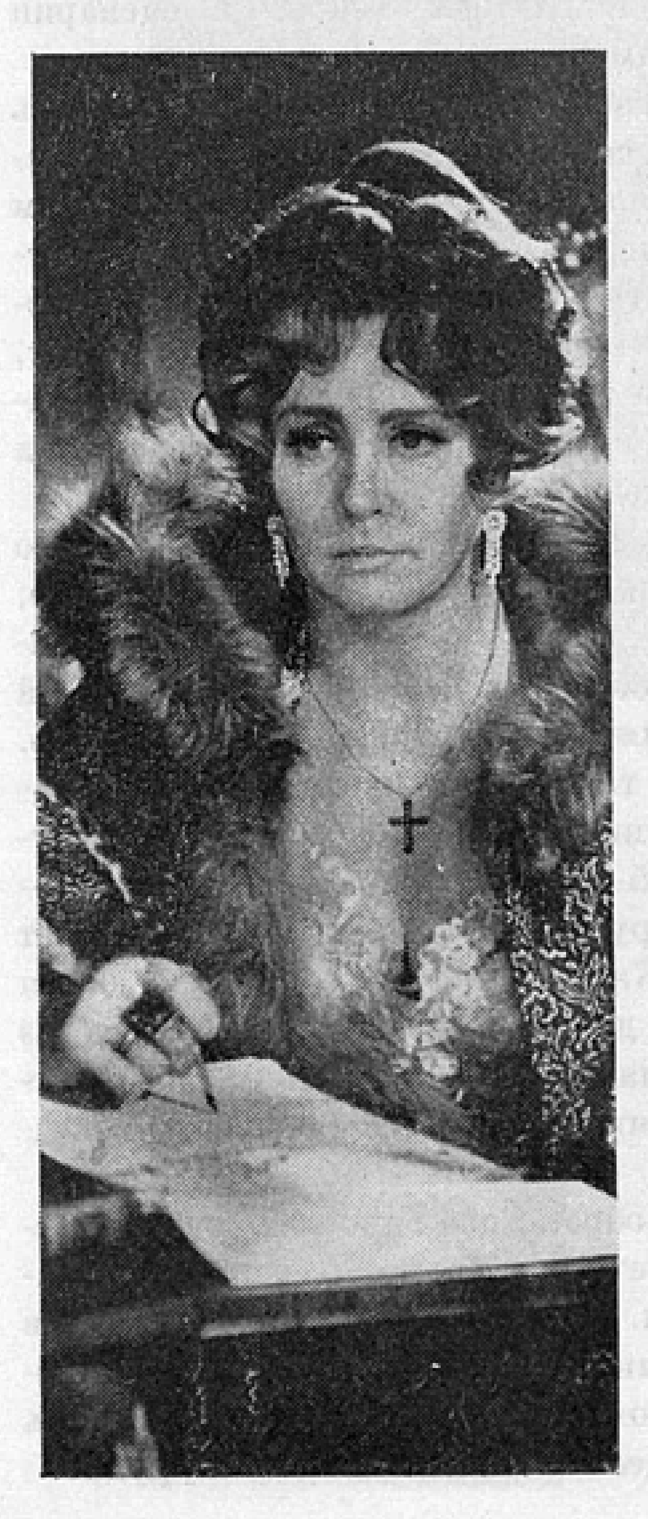
В кратком схематичном пересказе история эта выглядит облегченной, тривиальной. Сценарий не таков (автор его — Константин Кудиевский), рассказанное в нем волнует. О подобных историях все мы не раз слышали, они драматичны и тревожны. Однако я намеренно обнажил схему: к ней нетрудно скатиться. Мало ли мы видели фильмов, тема которых должна бы потрясать, но средства, ее реализующие, всего лишь душещипательны?

И я пошел к режиссеру Виктору Ивченко, чтобы задать ему несколько нетактичных вопросов.

— Почему вы взялись за эту тему?

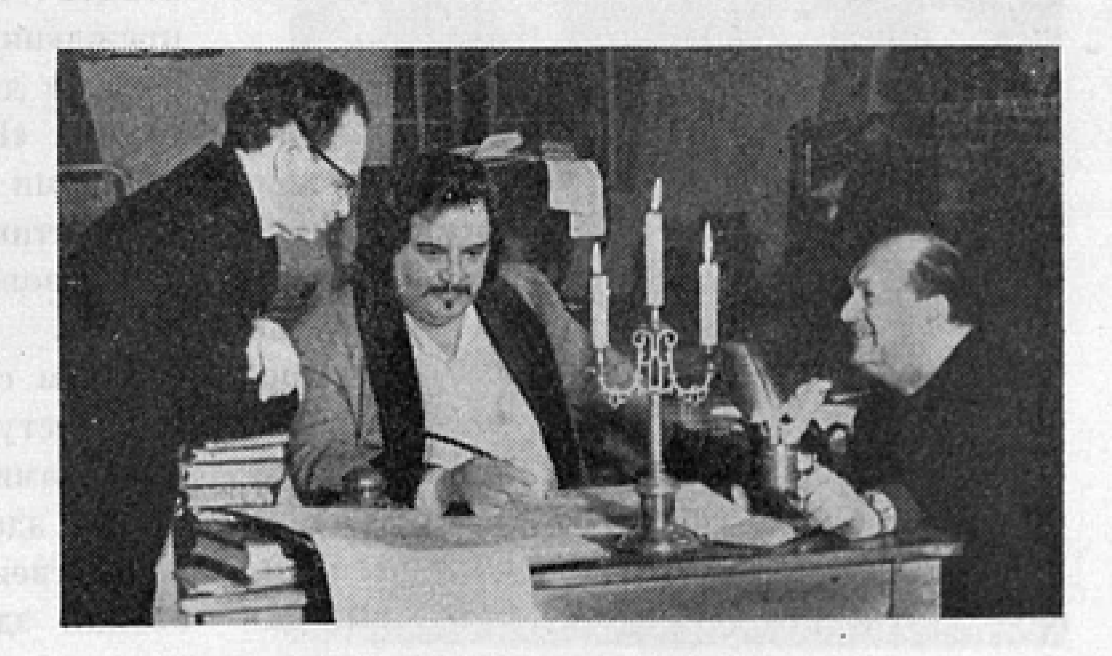
Он ответил, что его волнует главная мысль сценария: «Без родины нет человека». Заявить об этом хочется при всей уважительности к другим народам, к тому, в среде которого оказывается герой фильма. Кроме того, сценарий позволяет вновь напомнить — а делать это надо всегда — о последствиях войны. Тем и привлекателен кажется ему, режиссеру, сценарий, что в нем за судьбой одного человека







В. Хохряков — Бальзак, Р. Нифонтова — Ганская, Н. Крюков — Гюго. Внизу — рабочий момент: писатель Н. Рыбак, актер В. Хохряков, режиссер Т. Левчук



ну, пусть нескольких людей, видна судьба многих тысяч.

— Как вы думаете избежать излишней чувствительности, которая способна измельчить тему, заслонить идею такого фильма?

Он сказал, что, по его мнению, многое тут зависит от строя чувств самого режиссера. И от намерений, разумеется. Он не будет стремиться разжалобить зрителя — ни музыкой, ни иным способом.

— Не беспокоит ли вас возможность появления «липы» на экране? Что греха таить, зрители часто отмечают, что во многих фильмах (в их числе и фильмы студии имени Довженко, рассказывающие «про заграничную жизнь») эта «липа» вырастала не единожды, не так ли?

Он напомнил, что, скажем, в «ЧП» никакой «липы» не было. Постарается и на сей раз: ограничит себя показом реальных трудностей реальной жизни. Он будет добиваться правды характеров. Что касается рисунка актерской игры, то, по его мнению, он должен быть строг, не подражателен, без этаких, знаете, «итальянских жестов». Удастся соблюсти все эти условия — «липы» не будет.

Ивченко показал мне фотографии натуры, эскизы костюмов. Съемки еще не начались, готовилась первая экспедиция.

●

В эти же дни вернулись из экспедиции «Разведчики». Группа снимает военно-приключенческую картину. Ставят ее по сценарию Е. Оноприенко режиссеры А. Швачко и И. Самборский. Со Швачко мы беседовали. Он не в первый раз обращается к военно-приключенческой теме. Но в отличие от его предыдущих работ он старается в новом фильме, не отказываясь от детективно-темповых решений, дать сочные человеческие характеры, даже ввести юмор. В фильме, рассказывал режиссер, будут сочетаться стремительные сцены с эпизодами-остановками, разрядками, и зритель сможет присмотреться к героям, посмеяться вместе с ними в минуты отдыха.

Сценарий, посетовал Швачко, не очень-то располагал к такому построению картины. Фабула его такова: разведотряд дунайской флотилии получает задание раздобыть карту минных полей. Разведчики проникают в логово врага и в полном соответствии с законами жанра выполняют задание. Характеры героев в сценарии только намечены.

Постановщики старались восполнить пробелы сценария подбором исполнителей. Нашли актеров, которые обликом своим и игрой могут противопоставить сухой детективной схеме живое тепло человечности, юмора. Зритель вскоре увидит, насколько это удалось. Съемки почти закончены, в павильоне оставалось дня на два работы.

Группу я нашел в лабиринте первого павильона. Это громадное, длиннющее, как ангар, помещение. Строили его в конце двадцатых годов без прозорливой ориентации на звуковой кинематограф. Работают так: перед дублем, чтобы установить тишину, кроме обычных предупреждений дают пронзительный звонок — тогда в другом конце павильона замирает группа «Карантин». Дубль снят — двумя звонками дается отбой. В свой черед из «Карантина» доносятся команды, потом оттуда звонят, требуют тишины от «Разведчиков».

Зачем собрали две группы в одном месте? Пустует новый корпус с тремя павильонами. Правда, рядом с первым (в старом здании) находятся почти все производственные службы. Но обслуживать съемки здесь легко, а снимать трудно.

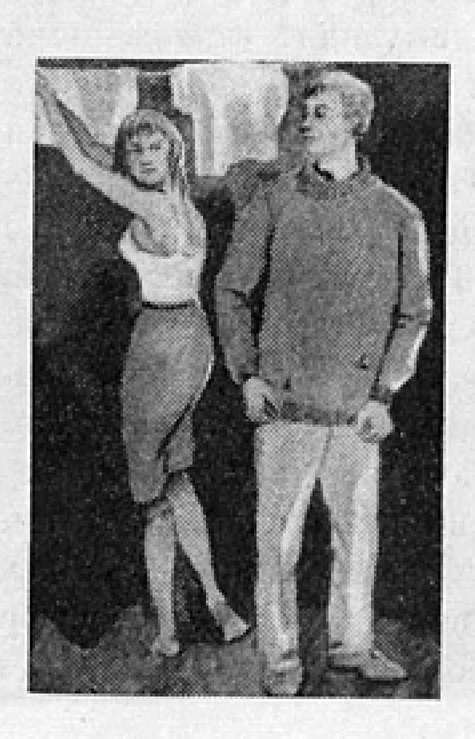
«Падающий иней»

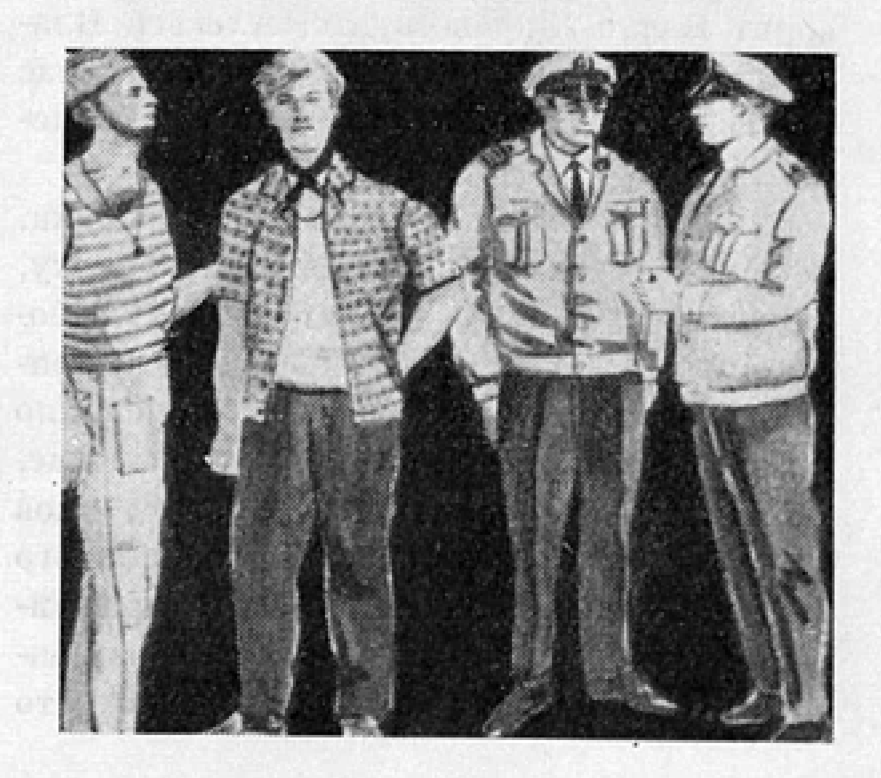
Эскизы костюмов
(художник Я. Домбровская)











Снимают, однако... Вижу: штаб флота. Командир разведотряда получает от старшего начальника задание. Затем штабисты знакомят разведчика с неким венгром — местным жителем, который, читал я в сценарии, поможет нашим парням справиться с заданием. Генерал их напутствует: «Будете работать вместе...» — «Спасибо!» — «Еще вопросы есть?..»

Я задал вопрос: не будут ли снимать что-нибудь существенное, приключенческое. Никак нет, говорят, доснимается кадр из начала картины. Представления о фильме, о работе над ним получить не удастся. С тем я и ушел — в другой конец павильона, в группу «Карантин».

●

Наблюдать за ходом съемок, за действиями режиссера, стараться проникнуть в психологию творчества — это необыкновенно занимательно и очень трудно. Нужен немалый срок, чтобы проверить истинность фактов, собранных в результате непосредственных наблюдений. Кратковременное присутствие на съемках недорого стоит. Но что делать, мое пребывание на студии было кратковременным...

— Алло... алло... Министерство? Говорит Белан. Здравствуйте, Алексей Владимирович... Ничего хорошего. У нас произошло внутрилабораторное заражение...

Снимается фильм «Карантин», и реплика, которую я услышал, придя на площадку, характеризует исходную ситуацию. В лаборатории особо опасных инфекций случилась авария: вирусное облако проникло в помещение. Весьма возможно заражение, и тогда — смерть. Пятеро сотрудников лаборатории на весь срок инкубационного периода болезни оказываются в строжайшей изоляции от внешнего мира — карантин. Как поведут себя эти люди? Что станется с ними? Во имя чего шли они на риск? События покажут.

Сценарий фильма написал врач-эпидемиолог и литератор Юрий Щербак. Написал со знанием дела, с любовью к людям своей профессии, не приукрашивая героев. Не преуменьшая опасностей их самоотверженной работы.

Ставит фильм режиссер Суламифь Цыбульник. Съемки в разгаре. Но в ту пору, когда я был на студии, наиболее драматические сцены еще не были сняты. Режиссер не спешит: самые трудные эпизоды снимаются тогда, когда обрели нужную форму актеры, найдена стилистика фильма, отработаны все подходы к главным рубежам.

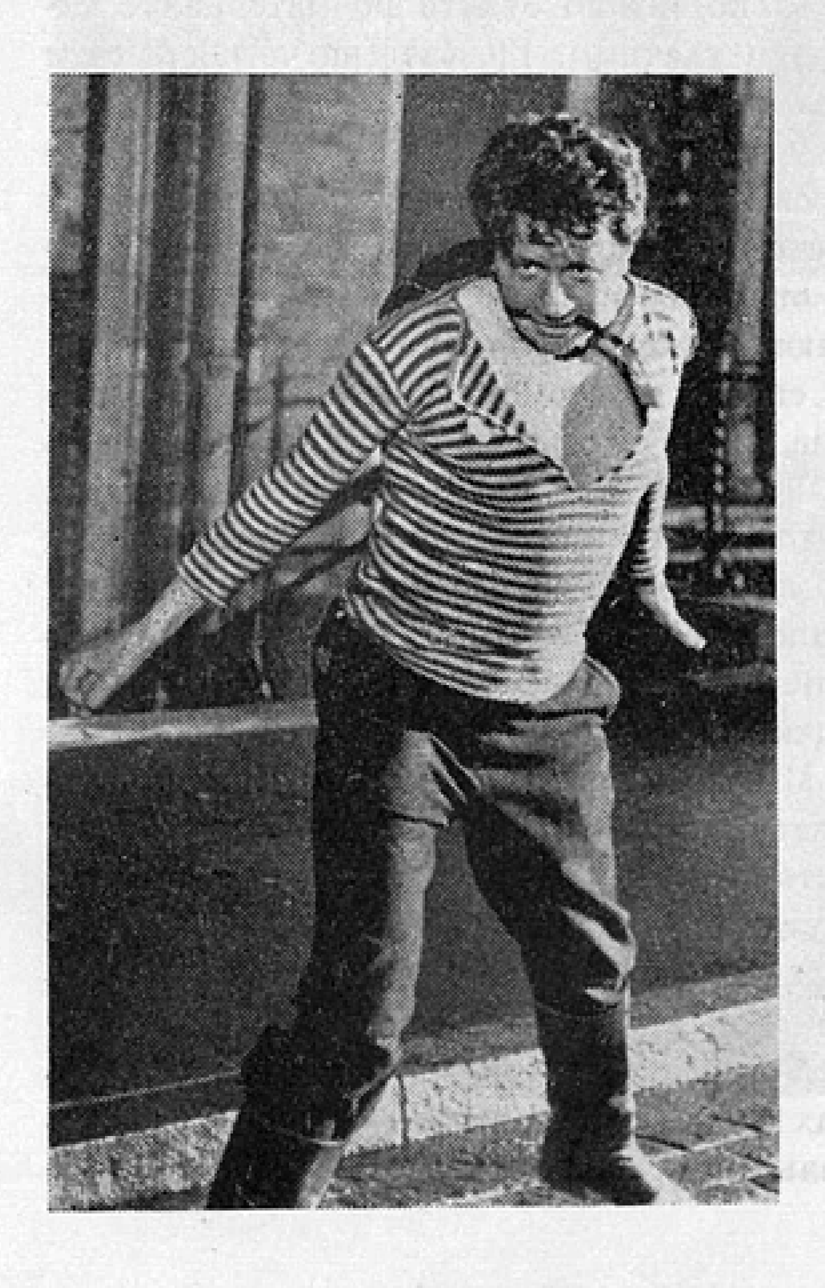
При мне снимали эпизод «кабинет Белана» (директора института) — оттуда идет сообщение в министерство о случившейся беде, там заседает комиссия по расследованию причин аварии. Вот все, что я видел на съемочной площадке.

Сняли кадр: Белан у телефона. Перешли в центр декорации. За длинный стол уселись профессора Белан, Мурашко, Осадчий и товарищ Игнатенко — это заседание комиссии.

Прислушиваюсь к диалогу героев, к указаниям режиссера, присматриваюсь к тому, как выглядят «члены комиссии». Вон сидит Белан — он тревожится, и только. Недалеко от него Осадчий, он неумно самоуверен. Напротив него — Мурашко, она резка и нелицеприятна. Рядом с ней сидит Игнатенко — серьезный товарищ. Другими чертами они не наделены. Их высказывания, так сказать, однозначны: озабоченный Белан озабоченно ведет заседание, самоуверенный Осадчий несет вздор, выставляя напоказ свою несостоятельность, Мурашко лишний раз обращает внимание присутствующих на вздорность того, что говорит Осадчий, и на опасность,



Сигаев — А. Смирнов, боцман — А. Сова, старшина Макаренко—Л. Быков



Курганов — И. Миколайчук



грозящую сотрудникам лаборатории, а серьезный товарищ Игнатенко интересуется, какие меры приняты учеными и что еще можно сделать.

«Заседание комиссии» — интермедия в основном действии и дополнительная информация. Вероятно, основные герои будут обрисованы в фильме иначе — полнокровно, многогранно. Так, чтобы зритель мог найти ответы на все вопросы, порожденные исходной ситуацией. На площадке я не мог этого увидеть: не тот объект был в работе.

Сцены, в которых заняты «сотрудники лаборатории», я увидел в материале. Убедительно передано положение и настроение людей, оказавшихся в смертельной опасности и продолжающих работу. Авторы фильма не нагнетают напряжение, избегают форсированного показа чувств героев. Интересно решено противоречие: люди отрезаны от мира — люди связаны с миром, связаны делом, связаны судьбами.

Запомнилась мне трогательная пантомимическая сценка, точно поставленная и сыгранная. Ночь, дождь, за окном лаборатории — муж сотрудницы, пришел навестить жену. Они переговариваются знаками, и за несколько секунд успеваешь узнать биографию героини. И образ ее мужа создан целиком за те же экранные секунды и прочно утверждается в галерее других образов, хотя этот герой больше не появляется в картине.

Но кое-что мне не понравилось. Например, сюжетный ход, которым связаны два персонажа: лаборантка и один из сотрудников. Связаны в интимном смысле этого слова. Мои возражения не нравственного свойства. Мне просто кажется, что включение в сюжет этих «личных взаимоотношений», подчеркнутых назойливыми репликами и многозначительными взглядами, обедняет, делает плоскими образы этих персонажей (во всех остальных отношениях задуманные интересно). А кроме того, такое «сюжетное сцепление» укорачивает, замыкает в лабораторных стенах развитие того же сюжета.

От режиссера я узнал, что в прежнем варианте сценария сотрудники лаборатории особо опасных инфекций не были связаны меж собой узами любви. Но, по совету авторитетнейшего сценариста-консультанта, критиковавшего «некрепкий» сюжет, его (сюжет) укрепили любовной линией. Непонятен мне авторитетный совет, непонятна легкость, с которой он был принят. Исходная ситуация картины являлась достаточно сильным средством, обеспечивала сюжету цельность, «крепкость».

Изобразительное решение фильма, насколько можно судить по материалу, кажется удачным. Графически четкое, почти без полутонов изображение подчинено духу, драматизму фильма. Но мне показалось неверным, что статичность мизансцен (естественную в таком фильме) режиссер и оператор не преодолевают, а подчеркивают. По-моему, это назойливо и скучно. Я сказал об этом — и выслушал возражение, вновь со ссылкой на авторитет: известный и талантливый режиссер призывал авторов фильма отказаться от перемещений камеры — они архаичны; в современном кинематографе, чтобы не отстать, надо снимать неподвижной камерой с одной точки.

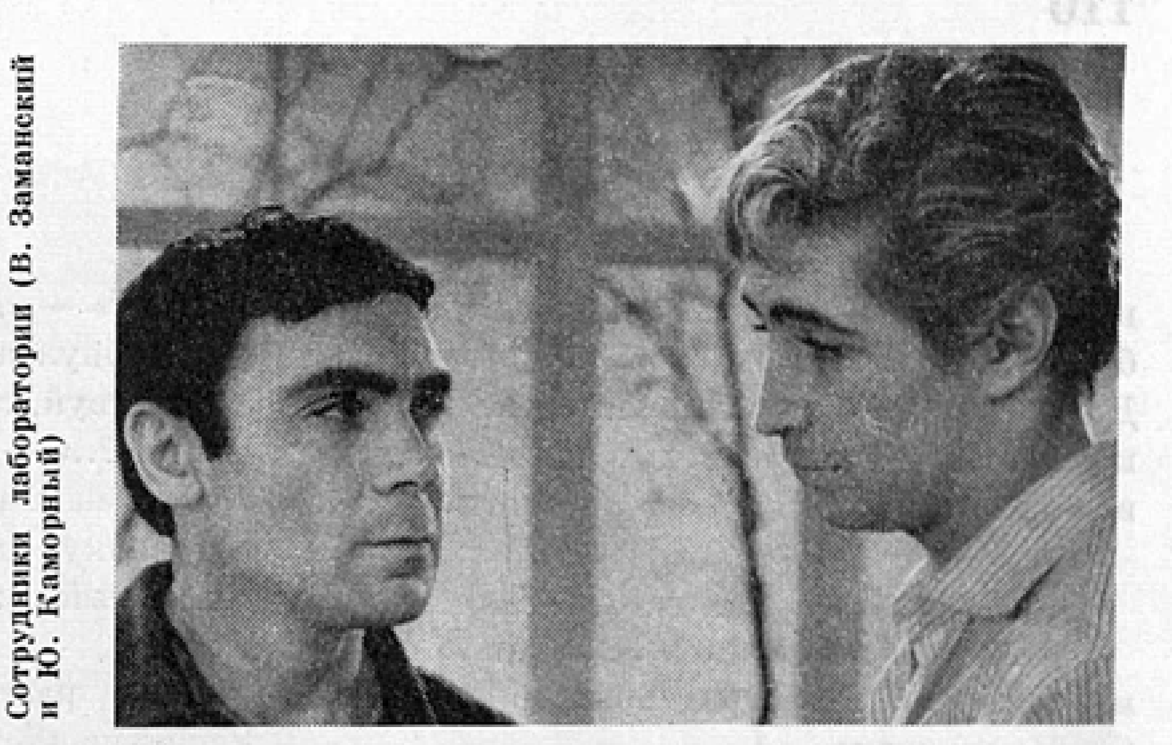
Мы немножко поспорили. Мне, журналисту, не хватало в этом споре аргументов, авторитета и, может быть, убежденности. Будет справедливо и хорошо, если правы окажутся в данном случае авторы «Карантина» — фильм покажет.

Хотелось бы закончить рассказ о съемках фильма «Карантин» формулой положительной рецензии: несмотря на отдельные

«Карантин»



Режиссер С. Цыбульник



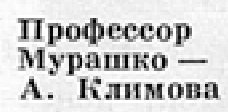
Сотрудники лаборатории (В. Заманский и Ю. Каморный)



Лиля — З. Недбай



Члены комиссии (Р. Янковский, С. Харченко, Н. Афанасьев)



Профессор Мурашко — А. Климова





Свидание (В. Зубков и Л. Хитяева)

недостатки... Но в применении к материалу будущего фильма эти слова бессмысленны. Да еще на увиденной мной стадии работы, когда важнейшие эпизоды, драматические, венчающие картину, еще не сняты.

●

Побывал я на съемках еще одного фильма. Это — «Гольфстрим», автор сценария О. Прокопенко.

Режиссер-постановщик Владимир Довгань рассказал:

— Название нашей картины надо понимать в переносном смысле: имеется в виду теплое течение душевной доброты. Активное добро. Мы хотим рассказать молодому зрителю о том, как надо хранить и растить добрые чувства. О том, как рождается порой жестокость, словно айсберг в Гольфстриме. Надо вовремя заметить айсберг и растопить, побороть его.

Герои нашего фильма — это по преимуществу старшеклассники — юноши и девушки. Одна из основных тем — перипетии зарождающейся любви. Одним героям любовь приносит радость, другим — нелегкие испытания. Не все сюжетные линии завершаются в фильме, некоторые оставляют зрителя в раздумье о будущем молодых героев...

На съемках я познакомился с испытаниями, через кои проходит любовь, и остался в раздумье.

Площадка. Группа «Гольфстрим». Декорация «Квартира Лены». Чтобы читателю все было понятно, я должен, пользуясь сценарием, кое-что рассказать.

Десятиклассник Игорь летом на юге встретил юную женщину с ребенком. Влюбился в молодую мать, успел привязаться к ее дочери. И вот спустя несколько месяцев он разыскал их.

Игорь позвонил в дверь Лениной квартиры. Она открыла. Спросила шепотом: «Игорь?» — «Да, я,— громко сказал Игорь и улыбнулся радостно и откровенно.— Здравствуй, любовь моя».— «Ты пришел?.. Почему?..» — все так же тихо спросила Лена, машинально застегивая верхнюю пуговичку халата. «Потому что я твой солнечный зайчик»,— радостно ответил Игорь.

Лена растеряна, Игорь недоумевает. Распахивается дверь из комнаты в прихожую — появляются маленькая Иринка, дочь Лены, и какой-то дядя без пиджака, с приспущенным галстуком. Игорь слышит глухо, «как из-под земли», доносящийся до него голос Лены: «Знакомьтесь с моим мужем».

В планы Игоря новое знакомство не входило. Грустно улыбаясь, он подзывает маленькую Иринку, дарит ей пластмассовую парусную лодочку и покидает квартиру Лены.

Начало сцены сняли накануне. А сегодня в той же декорации — Лена, ее муж и маленькая Иринка. Сначала с обратной — «от Игоря» — точки снимают такой кадр: папа спрашивает у девочки, знает ли она нежданно явившегося «дядю». После паузы девочка, до этого молча поглядывавшая в сторону камеры, должна улыбнуться и воскликнуть: «Дядя Игорь! Мама! Это же наш дядя Игорь!»

Довгань репетирует, наблюдать за ним приятно: он искренне увлекается, действует энергично. Подробно и с чувством объясняет актерам, что от них требуется. И умело обращается с Иринкой. Во время дубля девочка смотрит на режиссера, стоящего рядом с камерой, в нужный момент он улыбается ей так заразительно, что и она в ответ сверкает, как сказал бы сценарист, беленькими зубками.

Переходят на другую точку. Кадр, раскрывающий душевное состояние героев: отвернувшись от супруги и глядя в зерка-

«Гольфстрим»

Кадр из фильма. На первом плане: муж Лены — В. Георгиенко



Режиссер В. Довгань

Лена — Е. Санько



ло, муж затягивает узел галстука, причесывается. И говорит: «Леночка, так мы можем опоздать». Не отвечая, она проходит, преследуемая камерой, мимо, прихватывает за руку девочку. Иринка беззаботно распевает: «Мама-лодка-парус, мама-лодка-парус...» Обе скрываются в комнате. Тогда муж с досадой щелкает пальцем игрушку-неваляшку, поставленную для этой цели на подзеркальник, идет к комнате и останавливается, видя в полуоткрытую дверь, как страдает Лена, прислонившаяся лицом и всем телом к печке-голландке. Наезд. Долгая пауза.

«Надо набрать состояние», — говорит режиссер Лене, студентке Щукинского училища. Мужу — эту роль исполняет ассистент режиссера — Довгань объясняет: «Он видит ее, смотрит долго-долго, все понимает, молчит, слов у него больше нет, да и говорить бесполезно — все кончено, все кончено». А девочке на этот раз ничего объяснять не нужно, она, как принято говорить, купается в роли — распевает, ни на миг не выходя из образа: «Парус, парус...» — чем оттеняет трагичность момента.

Можно ли этот, прямо сказать, неглубокий психологически эпизод снять так, чтобы он пристойно, небанально выглядел? Я не уверен. Боюсь, что увлекающийся и эмоциональный Довгань не углубит, не оправдает сценарный примитив. Очень уж заметно стремление режиссера показать каждое душевное движение элементарно, в самой доходчивой для зрителя форме...

Через несколько дней мы смотрели материал «Гольфстрима» — почти весь фильм, без двух эпизодов. Были какие-то просчеты в режиссуре, далеко не все удалось молодым актерам — студентам и непрофессионалам. Но на первый план выступили пороки сценария, прямолинейно-дидактичного, раздражающе примитивного в изображении чувств. Приведенный эпизод — не худший в сценарии, но типичный.

●

В те дни, когда я был на студии, в производстве находилось десять фильмов. На разных этапах работы — от подготовительного до монтажно-тонировочного. Из десяти лишь два посвящены проблемам нашей сегодняшней жизни: упомянутые мной «Карантин» и «Гольфстрим».

Мне захотелось заглянуть в завтрашний день студии. Я прочел несколько литературных сценариев из числа принятых к производству и нашел еще два на современную тему.

Один из них — «Котлован» — написал Виктор Становов.

Огромное строительство изображено в дни грозной стихийной опасности. Отличный парень, вожак молодежи Антон Черемис борется с бедой, с человеческой слабостью и подлостью, сплачивает людей — побеждает.

Но над сценарием, по-моему, еще много работы. Он пока что нечетко выстроен. Даже непрофессионально — в том хотя бы смысле, что автор явно не представляет себе, до какой степени перегружен сценарий, завален событиями.

Надо думать, что в окончательной редакции отпадут и утомительные, разрушающие цельность возвраты к одному и тому же — к сцене бюро райкома, где подробно, с ненужными комментариями обсуждается проступок героя, разбирается вся его жизнь. Отработанный прием, наивный и перестраховочный.

Другой сценарий — «Личная жизнь» Игоря Муратова — я прочитал с чувством неловкости. Личная? Пожалуй. Жизнь? Нет! А если и жизнь, то обесцвеченная самодельной выдумкой.

История там такая. Она, героиня, беременна (жанр требует, иначе нет личной жизни). Гордая, она ничего не говорит о своем положении ни возлюбленному, ни родителям. Возлюбленный уезжает. Она порывается уйти от родителей. Появляется настоящий герой. Он, ничего не подозревая, жаждая любви, преследует героиню на своей «Волге». Она рассказывает ему все, но он не отступается и предлагает выйти за него замуж. Она соглашается, но на фиктивный брак, и переезжает жить в его квартиру.

Фиктивные отношения длятся два года, чем он тяготится, но не очень: ждет своего часа. Как-то едут они в трамвае, забыв о «Волге». К героине пристают хулиганы. Герой их усмиряет. Это производит на нее сильное впечатление. Той же ночью, войдя в его комнату, она приближается к постели и стыдливо шепчет: «Извини, подвинься...» Затемнение.

Семейное счастье не бывает безоблачным. Приходит момент, когда проверяются чувства. Она становится свидетельницей его разговора с Передовиком производства. Он заискивает перед подвыпившим Передовиком, уговаривает того не спешить с поездкой в Болгарию на предмет обмена передовым опытом, а ударно поработать пока в цехе: план горит. Беспредельно возмущенная искательным тоном мужа, она бросает вещички в чемодан, чтобы навсегда уйти к родителям. Но он не дремлет и, опережая ее, выскакивает на площадку. Она выходит следом и видит: он, полный сил, висит в пролете лестницы, держась руками за перила. Акробатический трюк лучше любых уговоров: она, прикрикнув для порядка, возвращается, наступает прекрасная жизнь.

В финале все съезжаются на большую дачу директора завода. Среди гостей появляется писатель. Находясь в самой гуще дачной действительности, зоркий писатель наблюдает героев — положительных и отрицательных...

●

В том, что я увидел на студии, равно как в том, что прочел, какую-то роль сыграла случайность. Может быть, не в самое удачное время приехал. Возможно, не с лучшими сценариями познакомился. И, конечно же, не все увидел, не все успел. Не все понял, наконец: было бы самонадеянностью считать, что десять командировочных дней дают право оценить многообразную деятельность киностудии.

Но право утверждать, что в работе студии не заняло должного — первого! — места создание фильмов о нашей сегодняшней жизни, — такое право есть. К сожалению, есть. В этом лишний раз убеждался я, когда смотрел готовые фильмы. Фильмы, созданные молодыми кинематографистами.

Заслуживает уважения то внимание, которым окружают молодежь руководители студии. И работы молодых приметны, их поиски и удачи во многом определяют нынешнюю творческую жизнь студии. Но об этом — особый разговор. Меня в первую очередь интересовало другое: к чему прикоснулись молодые режиссеры, на какие запросы зрителей откликнулись.

«Вечер накануне Ивана Купала» режиссера Юрия Ильенко поставлен по повести Гоголя. «Каменный крест» Леонида Осыки — по рассказам Стефаника. «Скуки ради» Артура Войтецкого — по Горькому.

Право, не много ли экранизаций?

...Я сдавал статью, когда в редакцию пришел очередной номер газеты «За радянський фільм», издаваемой на студии имени А. П. Довженко. На первой полосе сообщалось о большом собрании работников студии. Информация была озаглавлена: «Больше фильмов о современности!»

Камера в пути

В. Листов

История агитационно-инструкторских поездов и пароходов времен гражданской войны пока не написана. Она начинается осенью восемнадцатого года — как раз тогда, когда булгаковский герой Лариосик одиннадцать дней ехал из Житомира в Киев.

Периферию в ту пору еще, не стесняясь, называли провинцией. На местах подчас смутно представляли себе, что происходит в центре; газеты приходили нерегулярно, культурных сил было мало. Поэтому декреты кое-где толковались и исполнялись весьма приблизительно — «еще закон не отвердел». И вот двинулись из Москвы агитационно-инструкторские коллективы — помогать местным Советам, учить, контролировать. А заодно и распространять газеты, брошюры, листовки, устраивать митинги, показывать кино.

1

Первый такой поезд ВЦИК был назван именем Владимира Ильича Ленина. Своим первым рейсом он отбыл из Москвы в Казань 14 сентября 1918 года*. Полвека назад.

Киноведение наше обычно не отмечает этого события. Даже у Вениамина Вишневского, скрупулезного собирателя фактов и дат из истории советского кино, первый рейс первого агитпоезда начинается 13 августа 1918 года, то есть с ошибкой на целый месяц.

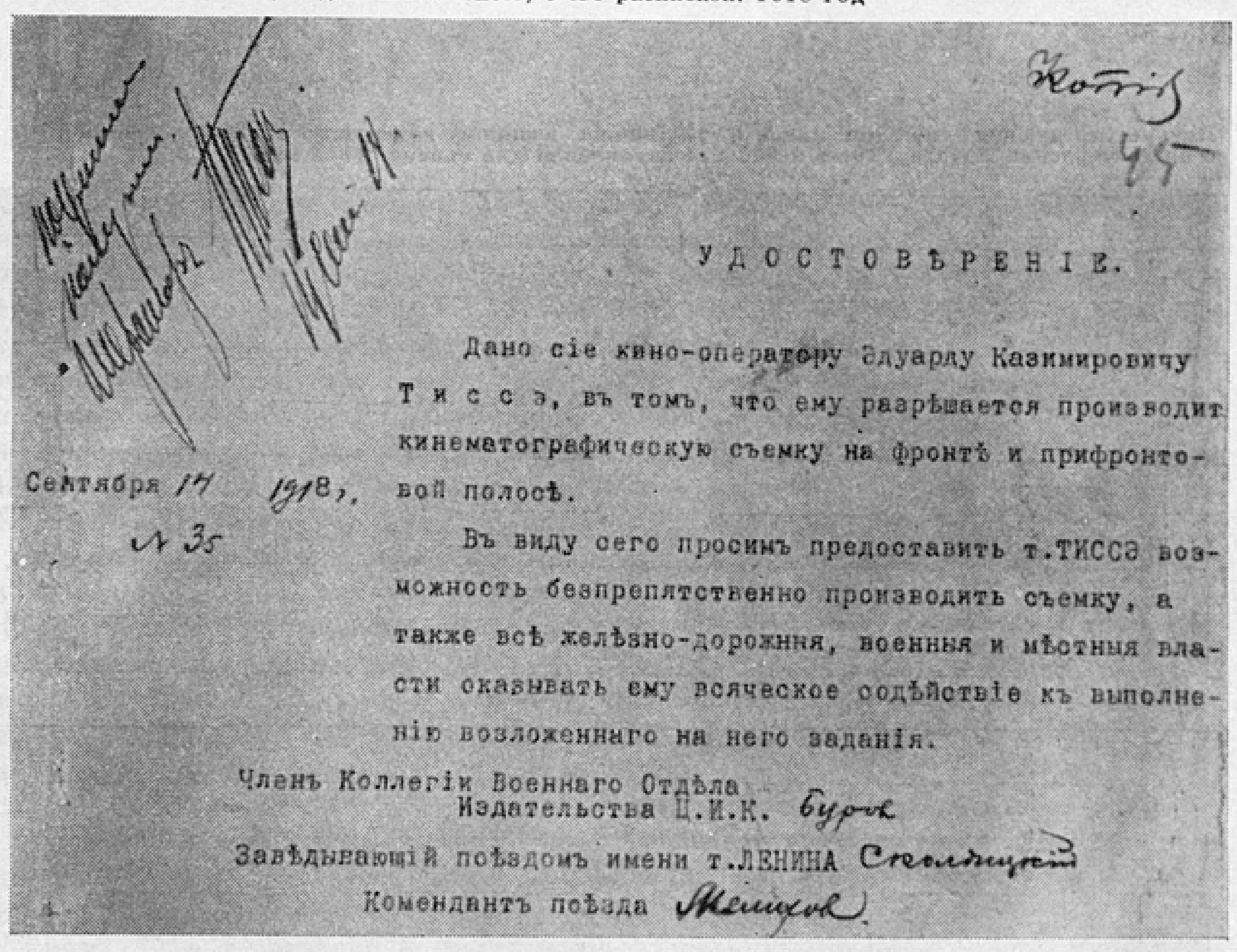
Между тем роль этих подвижных коллективов ВЦИК не только в кинопрокате, но и в хроникальных киносъемках поистине огромна. Производство фильмов в 1918—1920 годах было едва ли не на сто процентов сосредоточено в Москве и Петрограде. А география документальных кадров времен гражданской войны простирается далеко за пределы сюжетов, отснятых в столицах. Сотни и тысячи метров пленки хроникеры сняли на фронтах, на улицах и площадях губернских и уездных городов, в селах, на глухих полустанках, разъездах, затерянных пристанях. И это в годы, когда поезда на вокзалах брались приступом, когда на переполненных вагонах мелом писали «сыпнотифозный» — чтоб отпугнуть новые десятки и сотни желающих! В ад фронта кинохроникер попадал через чистилище транспорта.

Рейсы агитпоездов ВЦИК стали для операторов драгоценной возможностью побывать всюду, ездить по стране в идеальных по тому времени условиях. Оператор обычно помещался здесь в отдельном купе. В поезде имени Ленина зимою девятнадцатого года была даже оборудована специальная лаборатория, где можно было хранить пленки и химикалии, печатать фотографии, проявлять на пробу короткие куски ленты.

Но вернемся к 14 сентября восемнадцатого года, к первому рейсу поезда имени Ленина. Путь лежал через Муром, Арзамас и Алатырь на Казань, только что отбитую у белогвардейцев. Разные люди составляли этот коллектив на колесах. На длинных перегонах перезнакомились между собой ответственные представители наркоматов, агитаторы, корреспонденты РОСТА, красноармейцы охраны, проводники и хозяйственники. Многие волновались: все-таки агитпоезд — дело новое, непроверенное, как-то еще себя покажет? А уже недалеко до Арзамаса, где находится главное командование Восточного фронта. Хорошо ли встретят ярко раскрашенный поезд на фронте?

* «Известия ВЦИК», 1918, № 204 (468), 20 сентября.

Копия удостоверения, выданного Э. Тиссэ, с его распиской. 1918 год



Копия
45

УДОСТОВѢРЕНІЕ.

Дано сіе кино-оператору Эдуарду Казимировичу Т и с с э, въ томъ, что ему разрѣшается производит кинематографическую съемку на фронтѣ и прифронтовой полосѣ.

Сентября 14 1918,

№ 35

Въ виду сего просимъ предоставить т. ТИССЭ возможность безпрепятственно производить съемку, а также всѣ желѣзно-дорожныя, военныя и мѣстныя власти оказывать ему всяческое содѣйствіе къ выполненію возложеннаго на него заданія.

Членъ Коллегіи Военнаго Отдѣла
Издательства Ц.И.К. Буров

Завѣдывающій поѣздомъ имени т. ЛЕНИНА Скалдицкий

Комендантъ поѣзда Мешков

К этим разговорам, к этим волнениям первого дня пути чутко прислушивался молодой человек лет двадцати в рваной австрийской шинели — Эдуард Тиссэ. Оператор был вооружен кинокамерой, немалым запасом пленки и солидным вциковским мандатом, разрешающим съемку на фронте и в прифронтовой полосе. Ему нравилось все: быстро летящий вагон, новости с Восточного фронта, толпа встречающих в Муроме и даже безуспешные попытки художника Цветкова из газеты «Беднота» делать зарисовки в поезде. Тиссэ еще не предполагал, что впереди у него жизнь, в которой будут и съемки Ленина, и долгие годы работы с Эйзенштейном. Как знать — не считал ли он тот съемочный день самым ответственным?

Несколько часов пути, и агитпоезд останавливается у пыльной платформы вокзала в Арзамасе. Митинг, раздача бесплатных брошюр и плакатов. Представители высшего командования Красной Армии, не торопясь, знакомятся с необычным составом, переходят из вагона в вагон. Иоаким Вацетис, только что назначенный главнокомандующим всеми вооруженными силами республики, немногословен: постановка дела ему нравится. Он находит нужным создать еще несколько таких поездов.

Здесь же, на железнодорожном полотне, у одного из вагонов, Тиссэ окликнул главнокомандующего и, быстро приспособив аппарат, «накрутил» несколько метров. Кинопортрет Вацетиса работы Тиссэ очень хорош: широкоплечий латыш с добрым круглым лицом, в штатском пальто и с худеньким портфелем под мышкой. Таким он и вошел в фильм «Герои не умирают...».

Изучая поездку Тиссэ на Восточный фронт, все время испытываешь неудов-

Письмо заведующего поездом имени В. И. Ленина военному коменданту Казани с просьбой о предоставлении Эдуарду Тиссэ легкового автомобиля для съемок. 1918 год

Военному коменданту г.Казани товарищу К и н у.

21/IX-1918

№ 125

Прошу Вас предоставить на завтра, 22 сего сентября, один легковой автомобиль с проводником, который слѣдует подать к вокзалу, ровно к 7-ми час. утра, для представителя Всероссійскаго Кинематографическаго Комитета Народнаго Комиссаріата по Просвѣщенію т. Эдуарда Т и с с э, который уполномочен производить всѣ кино-съемки на фронтѣ и в прифронтовой полосѣ, в частности обязан произвести съемку процессіи похорон жертв контр-революціи.

В случаѣ отказа в автомобилѣ кино-съемка произведенной быть не может по техническим соображеніям.

Благоволите своевременно увѣдомить.

Завѣдывающій военно-подвижным фронтовым поѣздом-складом имени т.ЛЕНИНА

летворенность — мало, мало сохранилось документов, пунктирно прослеживается путь. Известно, что 15 сентября поезд Ленина отправился из Арзамаса, а утром 20 сентября прибыл в Казань. Волжский город, куда лишь несколько дней назад вступили красные, встретил оператора оживленными улицами, татарской и русской речью, бойкой базарной торговлей. Вот прямо под открытым небом очередь красноармейцев к незамысловатому цирюльнику («стрижем-бреем»); вот зияющие провалами окон разрушенные дома, вывороченные из мостовой булыжники; пулеметы и снаряды, брошенные на пристани отступавшими белогвардейцами.

Тиссэ много и жадно снимает. Какое счастье, что сохранились хоть отдельные фрагменты его казанских съемок.

22 сентября — день траура. Красная Казань хоронит товарищей, павших при взятии города. Накануне руководство поезда Ленина обратилось к военному коменданту Казани Кину с просьбой дать легковой автомобиль с проводником для Тиссэ, который «обязан произвести съемку процессии похорон жертв контрреволюции»*.

* ЦГАОР, ф. 1252, оп. 1, д. 87, л. 118.

Каждому хроникеру гражданской войны пришлось взглядом своего объектива провожать в последний путь погибших товарищей. Такова была благородная традиция времени. Буквально тысячи метров старой пленки сохраняют для потомков скорбные минуты прощаний — в Питере, Москве, Одессе, Купянске, Киеве, Ярославле... И в освобожденной Казани, где снимал Эдуард Тиссэ.

В конце сентября поезд Ленина возвращается обратно в Москву, но Тиссэ, по всей вероятности, остается на Восточном фронте. В записной книжке оператора под 1918 годом есть торопливые строки, позволяющие проследить его дальнейший путь по Волге и Каме. Итак, слово самому Тиссэ:

«...Поселок «Бережные челны». Сидим на пароходе «Дмитрий Донской». Высадка невозможна до разведки.

Снимал боевые операции на подступах к Мензелинску. Город взяли. Важный стратегический пункт для возможности дальнейшего продвижения Волжской флотилии Раскольникова.

Был на заседании у командующего Волжской флотилией Раскольникова. Начался обстрел из дальнобойных орудий со стороны неприятеля. Противник выпустил подвесной аэростат для корректировки стрельбы... Выходил с аппаратом снимать взрывы снарядов на воде»*.

Весьма типичная картина. Оператор приезжает на фронт с агитпоездом, присоединяется к воинским частям, становится не только кинолетописцем, но и участником событий — ходит в разведку, высаживается с десантниками и т. д. Декабрь 1918 года застанет Тиссэ в Прибалтике — под Двинском и Ригой он будет снимать бои латышских стрелков с германскими оккупантами.

* Газета «Кино», 1933, № 10, 23 февраля.

А в это время в Москве формируются еще десять агитационно-инструкторских поездов. Советский кинематограф был представлен в них операторами и «демонстрантами» — так в то время называли киномехаников. А. В. Луначарский, осмотревший в столице один из таких составов, свидетельствует, что кинопроектор даже устанавливался на автомобиле для разъездов вокруг станции*.

Весь декабрь поезд Ленина простоял в столице. Его готовили ко второму дальнему рейсу. Известный фотограф Петр Оцуп оборудовал в вагонах фотографический музей, а оператор Сергей Забозлаев обосновался в одном из купе со своим аппаратом и всеми к нему принадлежностями. Забозлаев сменил на поезде Эдуарда Тиссэ. На этот раз путь агитпоезда лежал через Псковскую губернию, Латвию, Литву, Белоруссию и Украину.

Съемки этого рейса почти не сохранились. А были среди них интереснейшие. В начале девятнадцатого года Забозлаев запечатлел в Риге членов первого советского правительства Латвии во главе с П. И. Стучкой, демонстрации с протестами против убийства Карла Либкнехта и Розы Люксембург, летучие митинги у поезда Ленина, виды Пскова, Минска, Полоцка и других городов. В архиве Октябрьской революции есть опись 1919 года, которая с дразнящей подробностью перечисляет все планы, отснятые во время второго рейса поезда Ленина**. Кто знает, может быть, они еще и найдутся...

* «Петроградская правда» от 25 декабря 1918 года.
** ЦГАОР, ф. 1252, оп. 1, д. 101, л. 165.

Съемочная группа петроградских кинодокументалистов на крыше агитпоезда по пути следования в Баку на съезд народов Востока. 1920 год



2

Об агитационно-инструкторском пароходе ВЦИК «Красная Звезда», о его плавании летом 1919 года по Волге и Каме существует обширная литература. Представителем Наркомпроса была в этом коллективе Надежда Константиновна Крупская. Владимир Ильич Ленин с пристальным вниманием следил за движением парохода.

Писатели, историки, журналисты, педагоги не раз путешествовали по следам «Красной Звезды», искали и находили драгоценные свидетельства пребывания знаменитого парохода на волжских и камских пристанях. Киноведы приходят к этому сюжету, как всегда, последними.

В истории кино плавание «Красной Звезды» обросло массой подробностей, нуждающихся в проверке, так как до сих пор наши знания основываются главным образом на мемуарах.

Достоверно известно, что пароход начал свой рейс в Нижнем Новгороде. 6 июля 1919 года «Красная Звезда» отплывает и берет курс на Каму. Пароход сопровождает московский оператор Петр Ермолов. Затем Ермолов отозван, а его место на «Красной Звезде» занимает А. Лемберг. Здесь-то и «спотыкаются» многие мемуаристы. Так, участник плавания В. Вознесенский на трех страницах рассказывает о том, как Надежда Константиновна работала с А. Лембергом, приводит массу подробностей дружеского общения Крупской с молодым «босоногим» оператором*. К сожалению, все это очень далеко от подлинной картины событий.

А. Лемберг впервые ступил на палубу «Красной Звезды» не ранее 15 августа 1919 года. А Надежда Константиновна еще вечером 13 августа во время стоянки в Перми покидает пароход, уезжает в Москву и больше уже не возвращается**. Так что общение Н. К. Крупской с Лембергом во время рейса агитпарохода

---

* В. П. Вознесенский. На «Красной Звезде» в кн.: «Воспоминания о Надежде Константиновне Крупской», М., 1966, стр. 182—184.

** ЦГАОР, ф. 1252, оп. 1, д. 311, л. 93, 113; д. 324, л. 125.

Агитпоезд ВЦИК «Красный казак». Оператор А. Лемберг и писатель Артем Веселый в 1920 году ездили с ним по Северному Кавказу



«Красная Звезда» документально не подтверждается.

Отсюда следует и еще один важный вывод: все кинопортреты Надежды Константиновны, сделанные на «Красной Звезде», принадлежат оператору П. Ермолову и укладываются в хронологические рамки до 30 июля 1919 года — в этот день Ермолов уехал в Москву. Можно даже еще точнее: Ермолов снимал с 6 июля, когда отплыли из Нижнего, и до 24 июля, когда у него кончилась пленка*.

Интересно все, что связано с жизнью Надежды Константиновны. Архив «Красной Звезды» хранит несколько важных свидетельств того, сколь чутко она относилась к нуждам кинематографа, сколь глубоко знала ранние советские фильмы. Еще накануне отплытия из Нижнего Новгорода Крупская выясняет, что пароход везет совсем не лучшие картины. На кинобарже, сопровождающей «Красную Звезду», крутят агитку «Отец и сын», драму «Покушение на губернатора» и еще несколько игровых фильмов. А хроники совсем мало. И тогда она шлет следующую телеграмму:

«Срочная. Военная.
Москва, Малый Гнездниковский, семь, Кинокомитет
*Флаксерману **
*Срочно высылайте пароходу ВЦИК «Красная Звезда» в Нижний картины: «Всероссийский староста Калиныч», «Взятие Одессы», «Вскрытие мощей» и все свежие хроники. Пароход лишен сносных картин... Крупская»**.*

Можно предположить, что ленты о М. И. Калинине, о взятии Одессы и вскрытии мощей Надежда Константиновна видела еще в Москве и одобрила их. Московские кинопистанции не смогли быстро выполнить требование об обновлении пароходной фильмотеки. Посылку с фильмами на «Красную Звезду» привез А. Лемберг в середине августа, когда Крупская уже уехала.

Надежду Константиновну не меньше заботит и нехватка негативной пленки у оператора. Еще бы. «Красная Звезда»

* ЦГАОР, ф. 1252, оп. 1, д. 324, л. 65; д. 311, л. 46.

* Ю. Н. Флаксерман — член коллегии Кинокомитета.

** ЦГАОР, ф. 1252, оп. 1, д. 311, л. 7.

идет по районам, только что отбитым у колчаковцев, — тут бы снимать и снимать. Но Ермолов огорченно разводит руками — все запасы иссякли. Снова Крупская тревожит далекую Москву телеграммами. Нужен негатив. «Работа для кино очень богатая и важная,— пишет она.— Очень настаиваю на полном выполнении настоящей просьбы»*.

Но дни уходят, а Москва не торопится. И тогда Крупская и Ермолов пытаются достать пленку на месте. Эти поиски связаны с именем Азина.

Не устану удивляться и радоваться тому, что это имя можно с полным основанием помянуть на страницах истории нашего кино. Владимир Мартынович Азин — командир железной 28-й стрелковой дивизии. Человек, чья слава на Урале может сравниться разве что со славой Чапаева. О нем, о его победах под Казанью, Ижевском, Кунгуром и Екатеринбургом сложены песни и легенды. «Как рассказать об Азине?» — восхищенно спрашивала Лариса Рейснер, которую трудно было удивить храбростью и мужеством.

Где-то в районе Сарапула «Красная Звезда» находилась в расположении 28-й дивизии. Надежда Константиновна встретилась с ее командиром, и он произвел на нее сильное впечатление. В своем путевом дневнике она посвятила Азину строки, полные высокого уважения.

30 августа Азин был официально приглашен на пароход для обсуждения проблем водного транспорта и перевозки военных грузов. Но несомненно речь шла и о кинопленке, ибо тем же числом помечено это письмо:

«Начальнику 28-й стрелковой дивизии тов. Азину.

* ЦГАОР, ф. 1252, оп. 1, д. 311, л. 233.

По полученным нами сведениям в Сарапул должны прибыть воинские части: 3-я бригада и 247-й полк, в которых у товарища Медведева и тов. Соколова имеются, по словам тов. Пылаева, фотографические пластинки и кинооператорские пленки, в которых пароход «Красная Звезда» сильно нуждается.

Обращаемся к Вам с просьбой уведомить наш пароход о прибытии таковых по возможности срочно. Если же они приедут после нашего отплытия, то просим не отказать часть просимых предметов послать вслед пароходу «Красная Звезда» по маршруту Пермь»*.

Пока не удалось установить, сумел ли командир 28-й дивизии помочь Крупской и Ермолову. Но сам факт обращения к Азину за пленкой не должно забывать. История гражданской войны и история раннего советского кино идут здесь рука об руку. В сущности, это одна история.

●

Когда-нибудь (не надо терять надежды) откроется Музей советского кино, и в одном из его залов мы увидим огромную карту, на которую будут нанесены все маршруты кинохроникеров гражданской войны. На одном из стендов фото — Д. Вертов уезжает со своей лентой «Мозг Советской России», на другом — А. Левицкий сопровождает М. И. Калинина в поезде «Октябрьская революция». На третьем проложен путь агитпоезда «Красный казак» — оператор А. Лемберг и будущий писатель Артем Веселый едут по Северному Кавказу...

А школьники на выпускных экзаменах по киноведению будут путать съемки Ермолова на Южном фронте со съемками Новицкого в поезде Реввоенсовета...

* ЦГАОР, ф. 1252, оп. 1, д. 317, л. 41.

За рубежом

В коротком метраже

Заметки с Краковского фестиваля

В. Головня

В прекрасном старинном польском городе Кракове недавно проходил V Международный кинофестиваль, ставший уже доброй традицией в кинематографической жизни.

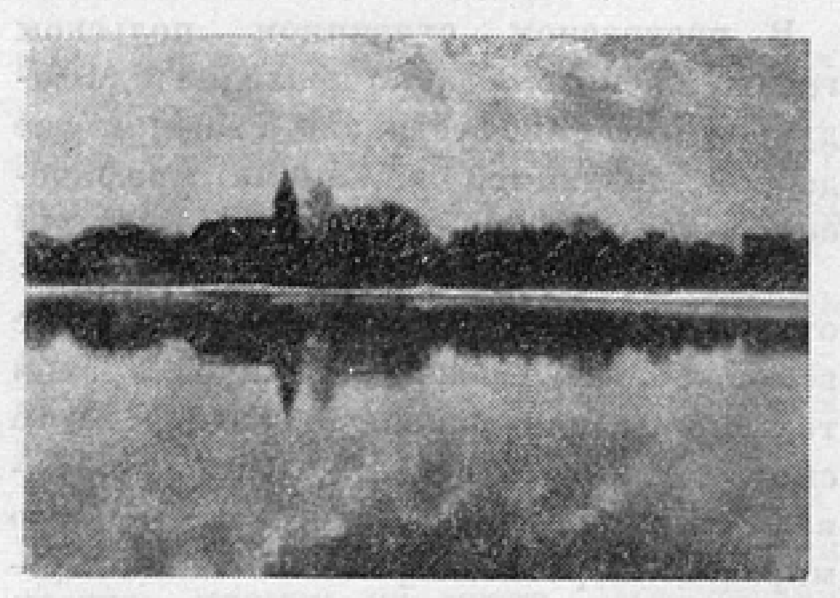
Девиз фестиваля «Наш XX век» открывал перед участниками широкие возможности. Организаторы фестиваля так определили основную задачу этого смотра киноискусства: «Целью фестиваля является просмотр современного мирового короткометражного киноискусства во всех его жанрах, и в первую очередь тех фильмов, которые своим гуманистическим, общественным и художественным характером иллюстрируют преобразования, тенденции и достижения XX века».

На V Краковском кинофестивале кинематографисты 24 стран показали 70 фильмов.

Это были очень разные и по тематике, и по манере выполнения, и по своему профессиональному уровню картины — от высокопрофессиональных до откровенно любительских, плохо снятых, примитивно смонтированных и озвученных.

Главную массу конкурсных картин составляли документальные и мультипликационные фильмы. Было также показано несколько игровых и 2—3 научно-популярные картины. Демонстрировались и такие произведения, жанр которых определить было весьма сложно, так как их авторы задались, очевидно, целью во что бы то ни стало удивить зрителей. К счастью, такие фильмы составляли меньшинство, и о них можно было бы не говорить, если бы не многообещающая и, я бы сказал, довольно ответственная рубрика «Экспериментальные фильмы», под которой они шли. Поэтому к ним придется еще вернуться.

«Небо Голландии» (Нидерланды)



«Ормгард» (Швеция)



Фильмы фестиваля были очень разные и по своему идейно-художественному уровню. От фильмов, поднимающих важные общественные, социальные, моральные проблемы, до фильмов, претендующих лишь на оригинальность «приема». Были ленты яркие и запоминающиеся, вызывающие раздумья, были и пустышки, однодневки: посмотришь — и тут же забудешь. Однако в целом программа фестиваля давала широкую возможность определить общее положение современного короткометражного кинематографа.

Фестиваль открылся показом цветного широкоформатного внеконкурсного документального фильма «Небо Голландии» (режиссер Джон Ферно, Нидерланды). Несмотря на эклектичность, отсутствие сюжетного стержня, фильм произвел сильное впечатление отличным цветом и виртуозной работой кинооператоров. Почти весь он снят с воздуха или с движения: с самолета, вертолета, моторной лодки. Он захватывает зрителя динамикой, стремительными монтажными переходами, необычностью точек съемки.

Швейцария представила на конкурс короткий полуигровой фильм «Как я пересек 17-ю параллель» (автор сценария и режиссер Лесли Дженкинс). Фильм сделан с попыткой отразить одну из самых острых современных проблем — борьбу вьетнамского народа против американских империалистов.

Однако краткая, в шесть строчек, аннотация на фильм, опубликованная в информационных материалах фестиваля, сразу настораживает: «В квартире одного американца висит портрет Джонсона. На улице молодой человек обращает внимание на девушку, бежит за ней, видит ее только со спины, девушка удаляется. Когда она неожиданно оборачивается, молодой человек останавливается потрясенный: ее лицо напоминает ему лица вьетнамских девушек. Он возвращается домой и снимает портрет Джонсона. На его месте появляется портрет Хо Ши Мина».

К сожалению, содержание фильма точно соответствует этой аннотации. Так откликнуться на вьетнамские события — значит не понять главного: как же нужно всем честным людям земли выступать против жестокой, циничной агрессии американского империализма, направленной на порабощение свободолюбивого вьетнамского народа?

Смотришь такой фильм — и удивляешься его примитивности. А ведь на том же фестивале было страстное и гневное

«Пятно на совести» (Югославия)



«Гладиаторы XX века» (Чехословакия)



обличение американских агрессоров, в таком, например, великолепном документальном фильме венгерского режиссера Йожефа Киша, как «Показания свидетеля».

Кинематографисты ФРГ представили игровой фильм «День открытых дверей» (авторы сценария Гюнтер Хербургер, Петер Мёртешеймер, режиссеры Вим Ферштаппен, Пим де ля Парра). Фильм рассказывает о том, как молодые супруги с дочкой едут в воскресенье на одну из американских военных баз, расположенную на территории ФРГ. Там «день открытых дверей». На базе демонстрируется для всех желающих выставка военной техники и оружия, там же должен состояться воздушный парад. Герой фильма, скромный служащий Хорст, насмотревшись бесконечного количества экспонатов, почувствовал себя настоящим мужчиной. Он пытается доказать это дома в интимной обстановке, но не встречает взаимности со стороны супруги.

Таково «глубокое» содержание этого фильма. Стоит познакомиться с современной мощной американской военной техникой — и каждый немец (во всяком случае, «западный») сразу обретает воинственный дух и мужские достоинства. Комментарии, как говорится, излишни.

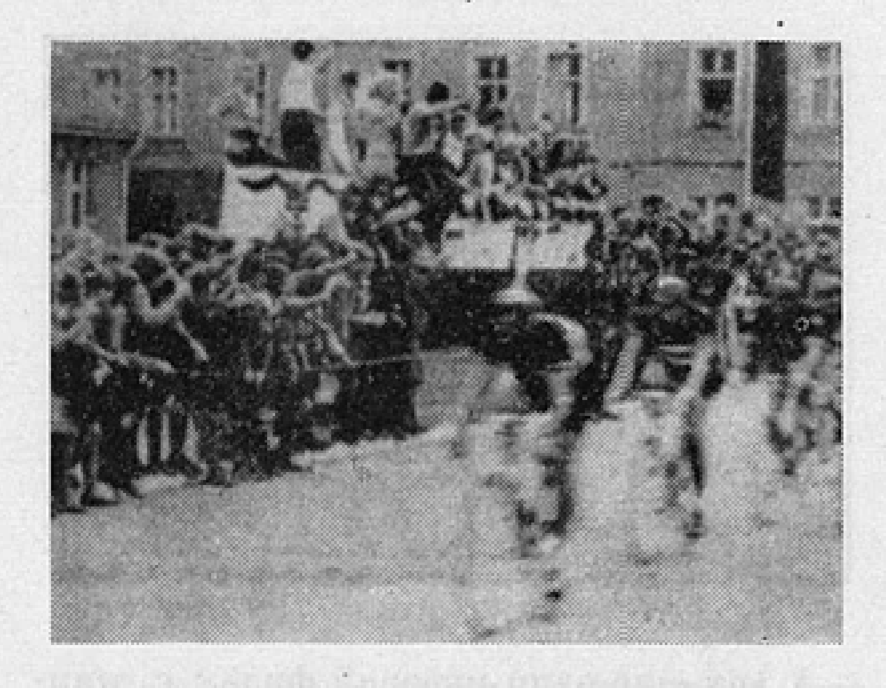
А вот еще один игровой фильм с единственным актером — «Пятно на совести» (автор и режиссер Душан Вукотич). Его представило югославское кино. В аннотации сказано: «Комбинация художественного и мультипликационного фильма о человеке, который вступает в конфликт со своей совестью».

На экране человек средних лет. Он чем-то озабочен. Неожиданно под пиджаком у него начинает что-то «трепыхаться». Затем это «что-то» в виде бесформенного, дрожащего и пульсирующего темного пятна появляется на его плече, прыгает на голову, следует за ним по пятам. Герой пытается бороться с этим пятном, спрятать его, уничтожить. Все напрасно. Пятно побеждает человека. Мораль: не имей пятен на совести.

Фильм выполнен весьма примитивно. «Игра» героя на уровне любительского спектакля. Главным оказывается кинотрюк — соединение реального персонажа с неким условным, мультипликационным, живущим своей самостоятельной жизнью «пятном».

«Гладиаторы XX века», чехословацкий фильм (сценарист, режиссер и автор комментария Франтишек Папоушек), смонтирован из архивных материа-

«Юбилейный» (Польша)



лов и посвящен спорту. Когда мы говорим о спорте, мы прежде всего стараемся подчеркнуть главную мысль: спорт — неотъемлемая часть современного гармонично развитого человека. Спорт — это увлекательнейшая область, в большей или меньшей степени доступная всем от раннего детства до глубокой старости. В социалистическом обществе спорт приобретает массовость, всенародный характер, воспитывает смелость, жизнерадостность. Иную сторону спорта решили показать авторы фильма «Гладиаторы XX века», утверждая, что главное в спорте — азарт. Ложная задача повлекла за собой и соответствующую тенденцию в подборе кинокадров, в монтаже и дикторском комментарии. Перед нами катастрофа на автомобильных гонках, драки на хоккейных площадках. Люди падают, разбиваются, ломают лыжи и ноги. Пытаясь утвердить свой ложный тезис, автор гонится за сенсационными кадрами. Азарт, и только азарт. Ушли с экрана мужественные, ловкие и красивые люди. Вместо них теряющие над собой контроль, злые, грубые, забывшие все на свете, потерявшие человеческое достоинство двуногие существа.

К сожалению, жестокость, низменные инстинкты, мрачные или опустошенные герои все же «просочились» на экран Краковского фестиваля, в целом жизнеутверждающего, оптимистического, с большим количеством хороших фильмов.

Польская цветная документальная картина (продолжительностью в 9 минут) «Юбилейный» — о велогонках (режиссер Ян Ломницкий). Маленький город готовится к важному событию. Через него проходит трасса велогонок. Все пришло в движение. На главной улице ставят трибуну, размечают белой краской путь гонщиков, моют окна, вешают флаги, самодеятельный духовой оркестр готовится встретить спортсменов, трибуну занимают руководители города, почетные гости, по обеим сторонам улицы толпы народа. Напряжение ожидания растет.

Показались! Грянул оркестр. Замахали руками, платками, флажками болельщики.

Но что это? Какой-то вихрь ворвался на главную улицу городка. Ворвался, промчался и... исчез. Никто ничего толком не успел рассмотреть. Все несколько растеряны, медленно расходятся. Пожилой человек на опустевшей трибуне еще долго смотрит вслед велосипедистам. Все кончилось! Начинается обычная, будничная жизнь.

Фильм наполнен таким множеством интересных, точно подмеченных деталей, характерных особенностей, что смотрится как подлинно художественное произведение. Талантливая, живая, очень человечная и остроумная лента. Она была награждена дружными аплодисментами всего зала.

Очень просто и, как принято сейчас говорить, «традиционно» снят бельгийский документальный фильм «После

прилива наступает отлив» (автор сценария, режиссер и оператор Герман Боллерт). Он показывает нам будничную трудовую жизнь рыбаков — ловцов креветок. Жизнь здесь регулируют приливы и отливы океана. И люди здесь немногословны, спокойны, основательны.

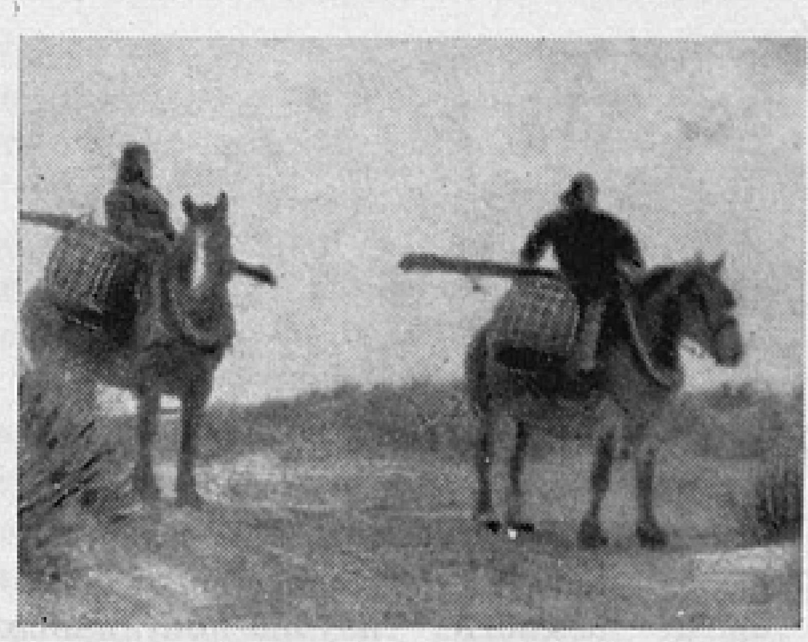
Фильм несколько проигрывает от излишних технологических «подробностей» промысла (креветок вытаскивают, сортируют, моют, опять сортируют и т. д.).

Может быть, этот непритязательный фильм запомнился потому, что тема труда не слишком часто появлялась в фильмах фестиваля.

Приятным исключением явился в этом плане польский фильм «Время перемен» (режиссер Анджей Пикутовский), получивший одну из главных премий фестиваля— «Серебряного дракона». Этот фильм, без текста, точно и выразительно смонтированный, рассказывает о народе, его труде, о росте и укреплении народной Польши. Отступает старое, утверждается, растет и крепнет новое. Заключительные кадры фильма — мощные линии уходящих вдаль высоковольтных передач — полны глубокого смысла, они как бы символизируют индустриальную мощь, новые горизонты, новые перспективы, открывающиеся перед социалистической Польшей.

Полной противоположностью польскому явился американский фильм «Неизбежный взрыв пластики...» (режиссер Рональд Неймс). В аннотации сказано: «Ритмично-танцевальный ансамбль показывает свою композицию музыки и песен Энди Уархола». Диктор сообщает зрителям, что авторы модных песен написали новое популярное произведение. После этого в зал врывается поток звуков «современного ритмичного танца», а на экране возникают и пропадают в

«После прилива наступает отлив» (Бельгия)

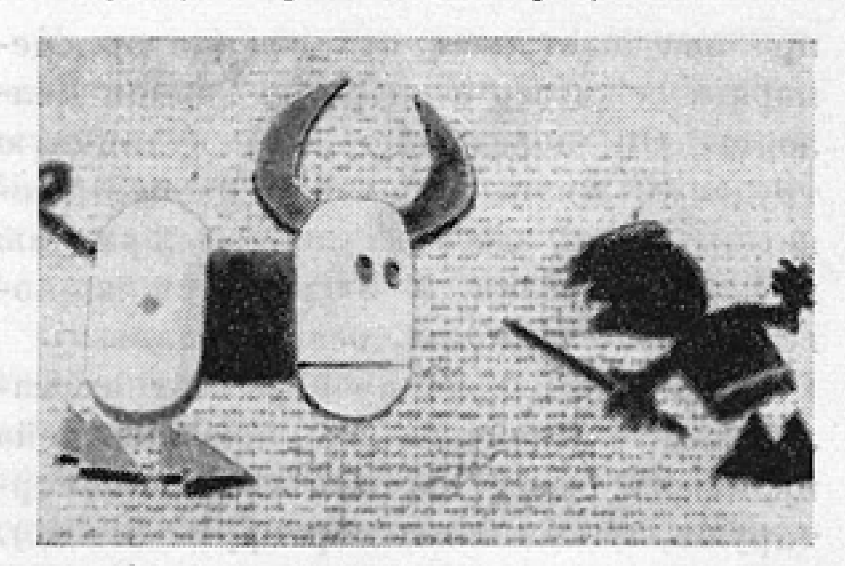


темпе и ритме музыкального произведения какие-то маловразумительные кадры. Очевидно, по мысли автора, изображение в кино — вещь второстепенная. Во всяком случае, фильм лишен даже элементарного смыслового значения. Главное — чередование коротких и сверхкоротких монтажных планов, чтобы они «попадали» в ритм танца. Все остальное не так уж важно. Похоже на то, что взяты бракованные срезки какого-то фильма и подклеены в один ролик. Чередуются темные и светлые пятна, бешеный калейдоскоп кадров, которые и рассмотреть-то зритель не в состоянии. Непосредственный «эффект» возникает довольно быстро. Через 5—6 минут просмотра (фильм длится 32 минуты) зрители начинают шуметь, свистеть, протестовать, потом затихают, смирившись с неизбежностью, и закрывают глаза руками, защищаясь от безумной патологической пляски теней на экране. Начинается боль в глазах, в висках, в затылке. Что это? Любительские эксперименты, доведенные до абсурда? Знаю твердо, что пытку таким «кинематографом» нормальному человеку выдержать невозможно. И что все это никакого отношения к искусству кино не имеет.

«Концертиссимо» (Венгрия)



«Корова, которая...» (Болгария)



Среди немногих научно-популярных лент выделялась цветная картина Германской Демократической Республики «Лазер» (сценарист и режиссер Хайнц Хафке, оператор Клаус Мюле). Фильм в интересной, увлекательной форме рассказывает не только о принципах действия лазеров, но и о применении их в различных отраслях науки и техники: в биологии, кибернетике, криминалистике.

Большое место среди конкурсных картин Краковского фестиваля занимали мультфильмы. Во многих из них проявились режиссерское мастерство, изобретательность, выдумка, подлинный юмор. Большой, вполне заслуженный успех выпал на долю короткой венгерской картины «Концертиссимо» (время демонстрации ее около 3 минут). Авторы фильма сценарист Иштван Белаи и режиссер Йожеф Денеш создали не просто остроумную мультипликационную шутку. Миниатюра эта имеет глубокий смысл.

Огромный концертный зал заполняет изысканная публика. Постепенно умолкает шум. Поспешно проходят запоздавшие. Глаза публики устремлены на сцену, где располагается оркестр. Но вместо обычных музыкантов на сцене солдаты, вооруженные всевозможным огнестрельным оружием. Первая скрипка держит в руках ручной пулемет, ударник налаживает пушку, направленную в зрительный зал, и т. д. Появляется дирижер — длинноволосый маэстро. Раскланивается, пожимает руку первой скрипке. Все замерло. Взмах дирижерской палочки. Залп! Экран стал белым, потом черным... На черном фоне надпись: «Конец фильма».

Однако и среди мультфильмов немало было таких, в которых главным являлась погоня за оригинальной формой или сюжеты которых отличались болезненно-мрачным содержанием.

В швейцарской мультипликации «Ворон» все безрадостно и гнетуще. Сама манера, в которой выполнен черно-белый рисунок, имеет целью разрушить форму, придать ей неопределенный, нереальный характер. На человека напали. Он убил нападавшего. Вынужден бежать и скрываться. Наконец его окружили, схватили и приговорили к казни. Приговор приведен в исполнение. Тело повешенного качается на веревке, но недолго. Налетают вороны и полностью склевывают труп. Остается одна петля...

Или другой мультфильм — «Слоновая нога», представленный Францией (сценарист и режиссер П. Камлер). На экране какое-то нелепое существо: полу-

слон-полумокрица. Ходит, мелко перебирая своими тоненькими ножками. Ходит долго, потом размножается, потом опять ходит. Нужно обладать болезненной фантазией, чтобы породить такое существо на экране.

Наряду с интересными, а порой и значительными документальными фильмами, поднимающими важные вопросы современности или созданными на историческом материале,— «Один день из бессмертия» (СССР), «Время перемен» (Польша), «Бандиты в Барбаджии» (Италия), «Сикейрос» (Венгрия), «Время шагает по городу» (СССР) и рядом других,— были и такие картины, которые никак не могли прозвучать на международном фестивале, поскольку авторы весьма туманно определяли идею фильма или ставили перед собой заведомо ложную задачу.

Примером может служить канадский документальный фильм «Генри Мур». Очерк сделан в виде интервью. Художник рассказывает с экрана «...о своих методах работы, источниках творчества... и т. д.».

Казалось бы, все правильно. Всегда интересно заглянуть в творческую лабораторию художника. Но все дело в том, что Генри Мур — художник-абстракционист, и те работы, которые он показывает нам с экрана, являются чудовищным нагромождением нелепых форм и композиций.

Вряд ли такой фильм может утверждать передовые, прогрессивные идеи XX века. Он слишком далек от жизни и может быть рассчитан в лучшем случае на группку эстетствующих снобов. К этой же категории следует отнести и «Неизбежный взрыв пластики...», и «Ворона», и ряд других картин, авторы которых уходят от реальной действительности, от острых социальных проблем современности, разрушают реалистическую художественную форму.

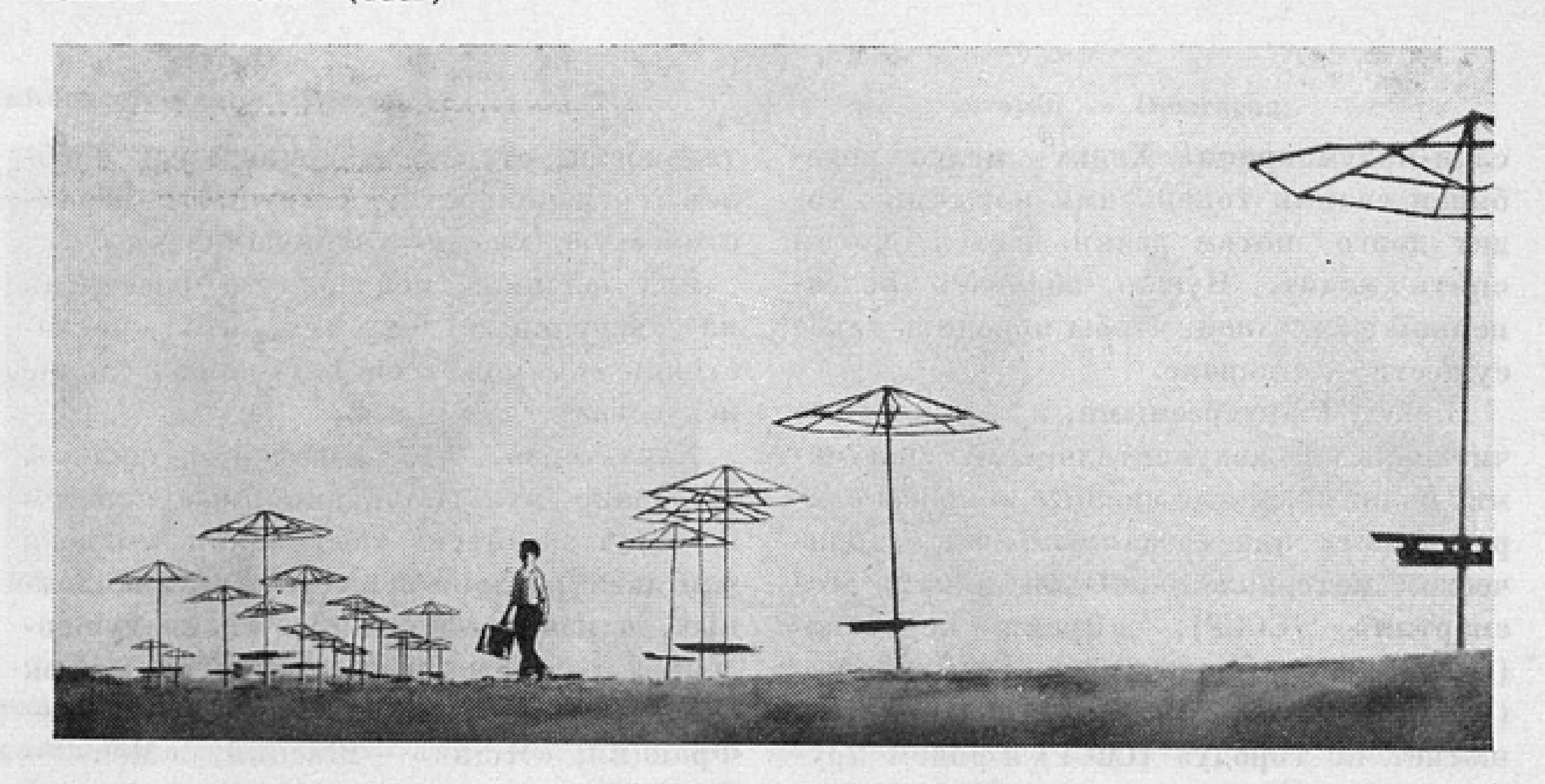
Ряд фильмов подчеркнуто рассчитан на «избранных», на тех, кто «по-настоящему» может оценить произведение искусства.

Характерно, что некоторые фильмы (особенно мультипликационные) совсем не берут за объект наблюдения человека или даже реально существующих животных, а изображают какие-то неодушевленные, выдуманные предметы («Как кубик» — Дания; «Слоновая нога» — Франция; «Ящик» — Швеция; «Меч» — Чехословакия и другие). Многие документалисты полностью отказались от комментариев, от дикторского текста. Однако успех выпал только на долю тех фильмов, которые несли в себе ясную, интересную мысль, которые были выразительно сняты, точно смонтированы и хорошо озвучены.

Пожалуй, приведенные примеры позволяют сделать некоторые обобщающие выводы. Короткометражная кинематография, весьма активно развивающаяся в последние годы, завоевывает очень определенное и прочное место в киноискусстве. Уже никто не говорит о коротких фильмах как о произведениях второго сорта. Больше того, все чаще, настойчивее и все более обоснованно утверждают, что искусство короткого фильма в любом жанре требует подлинного таланта и отличной профессиональной подготовки.

Этот ныне бесспорный тезис еще раз наглядно подтвердился и на Краковском фестивале. Зрители горячо принимали многие короткие фильмы — эти маленькие шедевры киноискусства («Замки на песке», «Концертиссимо», «Юбилейный», «Сплетники» и другие).

«Замки на песке» (СССР)



В короткометражном творчестве, так же как и в «большом» кинематографе, в полной мере развернулась борьба разных идеологий, разных художественных направлений.

Главенствующее положение занимали фильмы, отвечающие идеям гуманизма, демократии, борьбы с угрозой новой войны, фильмы прогрессивные по своей идее, реалистические по своей художественной форме («Позор расистам США», «Конец одной революции», «Время перемен» и другие).

Этим фильмам пытались противостоять другие, в которых под видом поисков, творческих экспериментов авторы пытались утверждать примат формы над содержанием, а зачастую откровенно выхолащивали всякую идею, прикрывая все это туманными рассуждениями о свободе искусства, новой эстетике, новаторстве формы и т. д. и т. п.

Советская программа («Замки на песке», «Дни и ночи Лаоса», «Позор расистам США», «Один день из бессмертия», «В небе только девушки» и другие) была тепло принята участниками фестиваля.

Очень жаль, что из-за большого метража в конкурсе не смогли принять участие такие советские фильмы, как «Ташкент, землетрясение» (режиссер М. Каюмов), «Язык животных» (режиссер Ф. Соболев), «Камбоджа в огненном кольце» (режиссер В. Комаров). Все эти картины были показаны вне конкурса.

Документальному фильму «Замки на песке» (авторы А. Видугирис и Я. Бронштейн) жюри единодушно присудило главную премию фестиваля — «Золотого дракона».

Пятый Краковский кинофестиваль прошел под знаком укрепления деловых и творческих контактов всех подлинно передовых, прогрессивных деятелей короткометражного фильма.

Фестиваль еще раз подтвердил необходимость творческих поисков, смелых экспериментов как в области съемки, так и в монтаже, звуковом и графическом оформлении картин, но при одном обязательном условии: фильм любого жанра должен поднимать актуальные вопросы современности, быть в гуще событий, и, конечно, в центре внимания должен быть человек, Человек XX века.

Горячее лето

Александр Новогрудский

«Красный май» во Франции... Успех итальянских коммунистов на всеобщих выборах... Волнения среди западноевропейской молодежи... Поход бедноты на Вашингтон... Перечисляя эти и другие факты, журнал «Коммунист» писал недавно: «Вопреки заклинаниям сторонников капитулянтской теории «затухания классовой борьбы», в развитых странах капитализма развертываются невиданные по масштабам классовые битвы».

Говорят, наивно ждать от искусства мгновенного преломления общественных событий и настроений. Но ведь история знает и замечательные образцы искусства предтекущего (да простится мне старинный эпитет, из которого рождалось слово «предтеча»). Такого, которое движется впереди своего времени, обгоняя и ускоряя ход событий. А сколько примеров синхронного взаимодействия искусства и действительности!

Рождение неореализма было прямо связано с нарастанием противоречий и классовыми боями в послевоенной Италии.

Закат неореализма в 50-х годах имел свои причины. Противоречия остались, но стали проявляться по-иному. Борьба продолжалась, но приобрела новые формы. В то время фронт передового киноискусства был заметно потеснен. Сказались колебания и растерянность многих талантливых, но не слишком проницательных художников кино в обстановке, послужившей основой для мифов об «экономическом чуде»... И усилившийся нажим продюсеров... И наступление заокеанских киномонополий, поглотивших — в большей или меньшей мере — кинопроизводство Италии, Англии, Франции...

Экраны западного мира захлестывали волны коммерческих лент (отнюдь не нейтральных в идейном отношении) — от сексуальных боевиков до знаменитых серий приключенческой эпопеи Джеймса Бонда и их бесчисленных имитаций.

Между тем многие западные киномастера, отвернувшись от коренных вопросов века, занялись интроспективным анатомированием человеческой личности. Соблазнительные путешествия в сложный мир подсознания (иногда плодотворные, как это бывало, например, в лучших фильмах Феллини) стали благопристойной формой бегства от социальной действительности. Терялась граница между образным постижением жизни и солипсистскими видениями. Язык неясных аллегорий, фрейдистских символов выдавался за новое слово в искусстве. Расплывчатости мысли отвечала клочковатость формы. Впрочем, самая общая идея большинства произведений такого плана улавливалась без особого труда. Авторы множества кинолент словно состязались друг с другом, доказывая неодолимость бессилия и одиночества человека, будто бы извечно обреченного на страдания.

О неискоренимости зла, заложенного в натуре гомо сапиенс, вновь и вновь твердили жестокие картины Ингмара Бергмана с их изощренными сексуальными вывертами. Микеланджело Антониони в нашумевшем фильме «Фотоувеличение», который был оценен частью французской критики как «киноэнциклопедия фрейдизма», стремился создать ощущение крайней зыбкости граней между ирреальным и действительно существующим. Отступлением в ту же сторону была, конечно же, картина Федерико Феллини «Джульетта и духи». Куда девался ювеналов бич этого, пусть не всегда

Окончание. Начало см. в № 9.

последовательного, но яростного обличителя общественных пороков?

Таковы самые общие черты духовного кризиса, оказавшего в ту пору опустошающее воздействие на творчество многих западных киномастеров (что уж говорить об эпигонах, лишенных таланта и тем более предрасположенных к декадентским экзерсисам!).

От настойчивого повторения на экране догматы экзистенциалистской философии не стали более жизненными или более привлекательными. Я не думаю, что любовь к современнику, смешанная с презрением, жалость и сострадание, вызванные неверием в творческие силы человека, или ипохондрия, порожденная непониманием общественных связей между людьми, имеют что-либо общее с действительным человеколюбием.

«Великий глухой»?

Иногда казалось в ту пору, что обрываются последние связи творчества наиболее даровитых западных художников кино с жизнью общества и социальными интересами. Создавалось впечатление, что на Западе кино, родившееся Великим Немым, обратилось в «великого глухого».

Но с выводами не стоит торопиться.

Нарастание классовой борьбы в крупнейших капиталистических странах не осталось без последствий и для киноискусства. Последствий разного характера и значения. Настали времена, когда любой внутренне честный художник кино с особой остротой ощутил необходимость более четко, без компромиссов с собственной совестью ответить себе и окружающим: с кем он в нынешней борьбе, за что и против чего воюет его искусство. И мы видим, как творчество некоторых западных киномастеров сближается с коммунистическим движением, с действиями самых передовых сил современности. Этот факт нельзя недооценивать.

Обострение классовых противоречий на Западе и связанные с этим общественные настроения вынуждают перестраиваться и тех кинематографистов, которые всегда были далеки от политической борьбы и не утруждали себя особыми раздумьями о судьбах человечества. Их новые фильмы часто оказываются не столько ответом на зов времени, сколь спекулятивной попыткой приспособиться к новым условиям, когда обращение к большим социальным проблемам оказывается источником популярности, а подчас и кассового успеха.

Объективные условия, породившие такую тенденцию, куда важнее и значительнее, чем ее результаты.

Буржуазность под флагом антибуржуазности

Пожалуй, еще никогда в истории западного кино буржуазность так часто не выступала под внешним покровом антибуржуазности.

Прямое прославление капиталистического строя или мещанской морали в западных киносалонах почитается дурным тоном. И, наоборот, подобно летучей моде на мини-юбки или длинные сюртуки, вошла в обиход, как признак современного образа мыслей, шумная «ультрарρреволюционность». Здесь никак не обойдешься без кавычек и без трех «р».

Маменькины сынки, щеголяющие в куртках хунвейбинов и бравирующие «левыми» фразами, только на первый взгляд кажутся удивительным феноменом. Нет, тут отнюдь не противоестественное соединение полярных начал. На-

против, такие феномены (не только в жизни, но и в искусстве) удивительно наглядно выявляют внутреннюю сущность мелкобуржуазного «революционаризма», органически враждебного по своим целям и методам борьбе рабочего класса за коммунистическое переустройство мира.

Невольно вспоминается в этой связи ленинская характеристика мелкого буржуа, «взбесившегося» от ужасов капитализма. Всем памятны слова Ленина, написанные еще в 1920 году: «Теоретически для марксистов вполне установлено,— и опытом всех европейских революций и революционных движений вполне подтверждено,— что мелкий собственник, мелкий хозяйчик (социальный тип, во многих европейских странах имеющий очень широкое, массовое представительство), испытывая при капитализме постоянное угнетение и очень часто невероятно резкое и быстрое ухудшение жизни и разорение, легко переходит к крайней революционности, но не способен проявить выдержки, организованности, дисциплины, стойкости».

Ленин отмечал неустойчивость такой революционности, бесплодность ее, свойство быстро превращаться в покорность, апатию, фантастику...

Трудно не вспомнить об этом сегодня, смотря новейшие фильмы западных молодых кинематографистов, стремящихся оглушить зрителя своей «ультралевизной».

Позиция или поза?

Конечно, далеко не всегда за такими фильмами ощущается позиция художника (или, по меньшей мере, поиски позиции). Гораздо чаще вместо того обнаруживается поза, рассчитанная на внешний эффект.

Поза «сверхреволюционности» (без каких-либо признаков действительного понимания смысла революционной борьбы)... Или поза «рассерженности» (без настоящей сердитости)... Или поза «растерянности» (без особых терзаний мысли над противоречиями века).

Любопытен в этом смысле творческий путь Жан-Люка Годара, одного из организаторов «каннского бунта».

Начав с прославления деклассированного маленького супермена («На последнем дыхании»), Годар, казалось, устремился затем в самую гущу политических, социальных проблем современности.

В «Маленьком солдатике» его герой как бы зажат двумя жерновами. Он мечется между столкнувшимися лагерями сторонников и противников освобождения Алжира, тщетно стремясь ускользнуть с поля битвы.

Казалось бы, Годар не скрывает своих антипатий к колонизаторам (картина даже была запрещена французской цензурой). Но тут же он использует прием, получивший затем применение не только в его творчестве: ставит знак равенства между революционерами и экстремистами, и борцы за свободу предстают в его изображении хладнокровными садистами, палачами, тупыми маньяками.

Сам Годар потом заявил: «Я хотел передать запутанность мысли в запутанной ситуации. Могут считать, что это плохо, так как не надо быть растерянным... Но так оно было... Мой фильм стал своего рода самокритикой».

Такая, неловкая для большого художника позиция — «я растерян, не судите меня строго» — тоже выглядит скорее позой. Не так уж инфантилен Жан-Люк Годар.

Отголоски той же ситуации, что в «Маленьком солдатике», звучат и в

фильме «Безумный Пьеро», изобразительные достоинства которого не искупают смутности его философии.

Те же мотивы — в «Альфавилле», пророчащем человечеству мрачную судьбу под властью технократии.

О фильме «Сделано в США» биограф и почитатель французского режиссера Ричард Роуд пишет: «Там есть две темы — убийство Бен Барки и убийство Кеннеди... Метафорические, конечно... И есть элементы всей новейшей истории — марокканская война, алжирская ситуация, Агадир, Пятая республика... Для первого восприятия сюжет необычайно путанный... Действительно, только после трех просмотров и с помощью монтажного листа я был в состоянии в нем подробно разобраться...»

Эти стенания бедный Роуд заканчивает совсем неожиданным выводом: «Причина подобной путаности очень проста: стремление Годара к реализму».

Так запутанность, нарочитая неясность художественной мысли возводятся едва ли не в эстетический принцип.

А что касается внутренней сути...

В различных своих интервью Жан-Люк Годар не скупится на «ультралевые» фразы.

В одной из последних картин — «Китаянка или нечто в этом роде» — он рисует группу молодых людей, решивших, по выражению того же Роуда, «осуществить в своей жизни теоретические и практические методы Мао Цзэ-дуна». Для этой цели они поселяются в квартире, владельцы которой уехали на лето. Вот действующие лица фильма: студентка Вероника, готовящаяся стать учительницей; артист Гийом, мечтающий о создании «подлинно социалистического театра»; молодой ученый Анри — специалист по «экономической логике»; художник Кириллов, покрывающий стены квартиры «ультралевыми» лозунгами; крестьянка Ивонна, ставшая проституткой и приглашенная остальными в качестве прислуги. А вот и фабула: Вероника предлагает убить видного французского деятеля культуры; Анри возражает, и его исключают из группы за «ревизионизм»; Кириллов кончает жизнь самоубийством, желая доказать, что «все дозволено». Затем Вероника осуществляет убийство, задуманное как террористический акт, чтобы добиться... реформы высшего образования. При этом, спутав адреса, она убивает не одного, а двух людей и под конец приходит к заключению, что это только начало ее «работы».

Конечно, Годар может снова сослаться на то, что в его мозгу все смешалось и фильм являет лишь отражение этой чудовищной путаницы. Здесь все есть, коли нет обмана: и «ультралевые» фразы, выдаваемые по невежеству за марксистские, и ницшеанские мотивы, и примитивно трактованные цитаты из Достоевского.

Как художник, не лишенный наблюдательности, Годар, желая того или не желая, раскрывает мелкобуржуазную, анархистскую природу похождений юных «леваков». Но он же и любуется этими лжегероями, будто не замечая подлинно революционных начал в современной жизни.

Снова возникает подмена понятий: на место действительной революционности подставляется анархизм, маоизм, и тогда картина с неизбежностью обращается пасквилем на современное революционное движение, на тянущуюся к нему молодежь.

Вот вам и «стремление Годара к реализму»!

Орудия различного калибра

Я задержался на примере Годара (оставляя в стороне те его ленты, которые не претендуют на открытие политико-философских истин), так как при всей своей уникальности он характерен для некоторых процессов, происходящих в буржуазном киноискусстве шестидесятых годов.

Общий пейзаж западного кино заметно усложнился.

По-прежнему ведут неослабный огонь пропагандистские орудия главного калибра, орудия голливудского образца, нацеленные против нас. Пачками выбрасываются на мировой экран — обычный и телевизионный — откровенно антикоммунистические фильмы. Потоками изготовляются мастерски сделанные боевики с общим лейтмотивом «Глория, глория, аллилуйя»— картины, поющие славу буржуазному образу существования. Тут не только ленты политические, но и так называемые развлекательные, которых не счесть,—музыкальные, детективные и прочие (только при крайней наивности можно их почитать идейно безобидными, лишенными пропагандистского заряда).

К этому добавляются ленты с претензиями на философичность и художественность и со всеми внешними признаками искусства, но искусства декадентского по мысли и форме.

Хотя и не столь часто, но появляются на свет произведения, продолжающие традиции критического реализма. Появляются даже в США. Достаточно вспомнить «Погоню» Артура Пенна — острый обвинительный акт против гангстерских политических нравов в Техасе, или «Душной ночью» Нормана Джюисона — темпераментное обличение американского расизма, или лучшие фильмы Стенли Креймера.

Субъективно создатели этих картин далеки от революционных намерений. Они влагают персты в язвы буржуазного общества с иллюзорной надеждой его излечить. Но как настоящие художники, умеющие видеть, они нередко пробиваются к жизненной правде, которая говорит сама за себя.

В трудных условиях возникают произведения, выражающие демократические, прогрессивные тенденции — такие, к примеру, как «Битва за Алжир» Джилло Понтекорво, эпическая лента о борьбе алжирского народа против колонизаторов, сделанная по методу художественного восстановления исторических фактов.

И, наконец, в последнее время плодятся, как грибы, картины, мимикрирующие под «революционность», а по сути, насквозь проникнутые мелкобуржуазностью в ее анархистских вариациях.

Разумеется, этот беглый обзор по неизбежности эскизен. Многие процессы в их реальном развитии переплетаются. Судьба ряда киномастеров противоречива, и нет необходимости поспешно заносить творчество любого из них в ту или иную рубрику.

Каждый случай требует внимательного анализа: иногда совершенно разные тенденции сталкиваются не только в творчестве одного художника, но даже внутри одного фильма.

Но главная линия фронта ясна и очевидна: линия, разделяющая мощный по своим финансовым и техническим возможностям, активно действующий аппарат буржуазной кинопропаганды, с одной стороны, и силы, так или иначе ему противодействующие, — с другой.

Сражение на белом поле

Я далек от мысли, что программа какого-нибудь международного фестиваля (а тем более Каннского!) может служить хотя бы приблизительной моделью состояния мирового киноискусства.

Но отдельные черты упомянутых выше процессов, конечно же, находят отражение едва ли не в каждом киносмотре.

Корреспонденты, писавшие о «каннском бунте» 1968 года, подчеркивали удивительный отрыв западного кино от социальной действительности: очень уж нагляден был контраст между тем, что изображалось на экране, и всем происходившим вокруг фестивального дворца. Верное наблюдение! Но, пожалуй, не меньше меня удивило обратное: неожиданные вторжения суровой правды века даже в программу Каннского фестиваля.

Среди таких вторжений хочется назвать, например, картину Валерио Дзурлини «Сидящий справа». После другого итальянского фильма «Битва за Алжир» это, вероятно, самый темпераментный и талантливый отклик современного киноискусства на события, связанные с крушением колониальных империй.

И вот на полотне экрана — зловещее зарево, разрывающее мглу африканской ночи. Горят негритянские поселки, уничтожаемые белыми наемниками. Каратели ищут Лалуби — вождя народно-освободительной борьбы, за голову его обещана неслыханная награда.

А в темной хижине люди жадно слушают голос Лалуби. Он проповедует волю к свободе... И — по доброте душевной — непротивление злу насилием...

Позднее он поймет законы борьбы... Его выдаст предатель, и Лалуби перенесет чудовищные пытки, упрямо отказываясь подписать обращение к народу с призывом смириться, не оказывать сопротивления угнетателям...

Он выдерживает моральный поединок с предводителем палачей, командиром наемников... Таким вежливым, почти любезным пожилым господином, который то поглядывает на фотографии сынишек, оставшихся в Голландии, то досадливо морщится при доносящихся из тюрьмы криках истязаемых...

Волю Лалуби не могут сломить белокурые, равнодушные палачи, которые оглаживают его красивые руки, примеряясь, как ловчее прибить их гвоздями к столу.

Его душевное обаяние и мужество покоряют случайного соседа Лалуби по тюремной камере, итальянского парня, бродягу и авантюриста, лишенного до той поры прочных нравственных устоев (играет его артист Франко Читти, исполнявший главную роль в известном фильме Пазолини «Аккатоне»). И не кажется натяжкой, что тот отдает последнее свое жалкое достояние, добывая у тюремщика конопляное масло, чтобы умастить раны истерзанного Лалуби.

Так образ темнокожего народного трибуна, превосходно создаваемый артистом Вуди Строудом, становится образом необычайной нравственной чистоты и силы.

По созвучию имен, по сходству обстоятельств действия можно думать, что прототипом его послужил Патрис Лумумба. Но история характера Лалуби — совершенно иная. В трактовке Валерио Дзурлини его герой — современный святой, постигающий истину. И даже более чем святой.

Начинается с названия фильма... Ведь сидящим по правую руку от бога вся библейская традиция называет Христа. В Евангелии от Луки после описания

мучений, перенесенных Христом, говорится: «Отныне сын человеческий воссядет одесную силы божьей».

В свою очередь, бродяга итальянец мечтает о том, что на празднике в честь народной победы он сядет справа от Лалуби. Чем не апостол?

Да и муки Лалуби подчас стилизованы в фильме под библейские страсти Христовы.

По счастью, ни субъективные религиозные реминисценции, ни связанные с ними аллегории не затуманивают нарисованную Дзурлини достоверную, глубоко драматическую картину столкновения угнетенного народа с колониальной тиранией.

Валерио Дзурлини очень точно увидел классовое расслоение этого народа: темнокожих князьков и богачей, которые заодно с врагами Лалуби.

И главное, что увидел Дзурлини вместе со своим героем, — иллюзорность надежды на то, что освобождения народа можно добиться без борьбы, с помощью филантропических призывов.

Раскрытию этой истины служат, в частности, жестокие сцены расправы карателей с Лалуби. Смотреть их тяжело, но в такой картине они необходимы.

Снова спор о жестокости

Известно, что экраны Запада густо заполнены изображениями патологической жестокости. Изображениями натуральными, во всех подробностях.

Из глубокой древности дошел до нас потрясающий образ жестокости судьбы и физических страданий человека — Лаокоон и его сыновья. Представим себе этот сюжет в современном кино: наверняка старик и юноши, удушаемые змеями, были бы показаны с выдавленными кишками и торчащими наружу переломанными ребрами.

Буржуазное кино, особенно американское, стало катехизисом изощренных насилий и зверств. Вместо отвращения к жестокости оно вызывает привычку к ней, как к чему-то обыденному и естественному. Так сотни американских кинолент и телефильмов ежедневно воспитывают гангстеров.

Картина Валерио Дзурлини хороша тем, что заставляет ненавидеть жестокость. И тем, что проблема взята в конкретном историческом и социальном аспекте.

Важно это потому, что попытки иной, отвлеченной трактовки той же проблемы во многих фильмах приводят к этическо-философским нонсенсам.

Нельзя одинаково морально оценивать поступки бандита, напавшего на беззащитную женщину, и дружинника, который приходит ей на помощь, хотя и тот и другой наносят друг другу жестокие удары.

Кощунственно ставить на одну доску страдания бесчисленных мучеников Освенцима и переживания их палачей, которых настигает заслуженная кара.

Бесчестно отождествлять жестокость преступления и суровость возмездия.

И, конечно, прав Дзурлини, раскрывая наивность проповеди «непротивления злу насилием» — проповеди, которая обращается потворством жестокому социальному злу.

В этом смысле картина его полемична по отношению к довольно многим современным перепевам толстовства и гандизма.

Она вступает в спор даже с некоторыми фильмами, стоявшими рядом в той же фестивальной программе.

И, как это ни странно, одним из ее оппонентов оказался фильм из социали-

стической страны, порожденный самыми лучшими намерениями, но страдающий все той же абстрактностью и внеисторичностью. Я имею в виду картину одаренного венгерского киномастера Миклоша Янчо.

В одном варианте она называлась «Интернационалисты», в другом — «Звезды и солдаты», а на каннских афишах именовалась уже «Красные и белые».

Из трех названий последнее наименее уместно. Оно звучит вызывающе, ибо в фильме нет, по сути дела, ни красных, ни белых, а есть просто люди, мучающие и убивающие друг друга.

Два цвета времени смешаны в этом фильме. Такое смешение порождает глубоко неверную мысль о жестокости, бессмысленности, аморальности любой борьбы — даже революционной, освободительной.

Во многих рецензиях говорилось об изобразительных достоинствах фильма. Но, увы, достоинства эти переходят временами в свою противоположность. Не проистекают ли многие беды картины из того, что Миклош Янчо гораздо больше думал об игре света и тени, черного и белого, чем о красных и белых?

«Визуальный», но какой?

Боюсь, что Миклошу Янчо помешали чрезмерно горячие комплименты со стороны поклонников «визуального кино».

Казалось бы, это новое, шумно превозносимое стилистическое увлечение многих западных кинематографистов не заслуживает особой дискуссии.

Кинематограф сызмальства был и остается зримым, изобразительным искусством. Временами эта его особенность как бы приглушалась чисто литературными, повествовательными элементами (особенно когда экран стал звучащим). Затем в творчестве ряда мастеров киноживопись снова выдвигалась на первое место. Забвение тех или других возможностей нового искусства всегда вело к его обеднению.

Существенно другое: шедевры Довженко или Эйзенштейна, Дрейера или Карне, которым уж никак нельзя отказать в качествах «визуального кинематографа», были произведениями большой мысли.

Изобразительная стихия в них не подавляла других образных средств.

Почему же сегодня некоторые западные кинотеоретики поднимают шум вокруг «нового» (?!) языка кино, основанного только на визуальном воздействии? Причем речь идет не об особых жанрах, не о поэтических композициях, построенных на игре линий или красок. И не об одном из стилистических течений. Нет, вернейшим признаком современного кинематографа вообще провозглашается отказ от мысли, выраженной в слове и действии.

И вот каннский бюллетень, анонсируя наиболее «современные» фильмы, цитирует афоризмы покойной Жермены Дюлак:

«Чем более мы освободимся от анекдота, двигаясь к визуальному кино, тем больше мы сделаем для седьмого искусства».

(Под «анекдотом» разумеется сюжет драматический или повествовательный.)

Современные буржуазные киноэстетики — по крайней мере некоторые из них — идут гораздо дальше Жермены Дюлак. Они призывают выбросить за борт любые сюжетные структуры, характеры, действие, слово. Во имя стерильной чистоты киноязыка...

За этими призывами нетрудно услышать программный отказ от наиболее сильных средств художественного анализа и осмысления действительности. Отказ от того, что презрительно именуется «проклятием мышления» в киноискусстве, а на деле представляет главную его силу.

Вот что кроется за локальным спором о стилистике, киноязыке и «возрождении чистого кино». Этим объясняется острота спора. Кто же стал бы возражать попросту против талантливого, динамического использования могучей эмоциональной силы киноживописи?

Творческая неудача Миклоша Янчо — только один из примеров того, к чему иногда ведет увлечение эстетикой «визуального кино», не требующей ни глубины ви́дения, ни зрелости мысли.

О фильме, не ставшем праздником

Вообще, в поединке идей на фестивальном экране кинематографисты из социалистических стран выступали далеко не лучшим образом.

Дирекция Каннского фестиваля решила на этот раз включить в программу конкурса три фильма из Чехословакии. В их числе демонстрировалась лента Яна Немеца «О празднике и гостях».

Не так давно Ян Немец дебютировал картиной «Алмазы ночи». При явно гиперболических усложнениях формы она привлекала остротой обличения фашистского варварства. Это был рассказ о двух юношах, бежавших из гитлеровского концлагеря и доведенных до полуодичания. Кульминацией — и главной удачей — фильма была заключительная сцена, где немецкие старики спокойно и весело устраивают охоту на беглецов.

Охотой на человека заканчивается и картина «О празднике и гостях». Лай гончих псов сопровождает финальный титр.

Картина (действие которой происходит в Чехословакии) густо населена странными, отвратительными людьми. Одни — насильники и хулиганы. Другие — трусы, охваченные психозом страха.

Приемный сын хозяина пикника заставляет гостей выполнять любые его причуды. А гости терпеливо переносят издевательства. И когда один из них ускользает, все дружно отправляются ловить беглеца.

Вся эта мизантропическая история, повторяющая штампы кафкианской стилистики, претендует на некий аллегорический смысл. Какой именно? Хотел ли Немец предать анафеме современного человека вообще? Или человека социалистической Чехословакии? Любое из этих намерений не делает чести автору.

Печально, что на мировых фестивалях киноискусство Чехословакии репрезентировали такие фильмы, как «О празднике и гостях».

В конечном итоге основные линии развития современного социалистического киноискусства не получили отражения в программе каннского смотра. Более отчетливо выразились в ней сегодняшние тенденции в творчестве буржуазных киномастеров, представленном новыми работами Федерико Феллини и Алена Рене.

Опус «$9^5/_6$»

Если бы после «$8^1/_2$» Феллини продолжал нумеровать свои опусы, на долю новой картины снова пришлось бы дробное число: она представляет треть киносборника «Необычайные истории» (по рассказам Эдгара По).

Две другие новеллы в этом сборнике поставлены Роже Вадимом и Луи Маллем.

Уже самый факт, что Феллини оказался под одной крышей с Роже Вадимом, кажется парадоксальным и объяснимым скорее всего коммерческими расчетами.

Вряд ли стоит останавливаться на цветастой ленте Вадима — истории богатой графини-садистки (ее играет Джейн Фонда), которая тщетно пытается соблазнить своего бедного, но гордого соседа, становится виновницей его гибели, а затем сладострастно дрессирует его коня... В картине мало от Эдгара По и много, очень много от декадентского искусства.

Точно так же Луи Малль не нашел стилистического ключа к новелле «Вильсон», где как бы материализуется раздвоение человеческой личности. Один Вильсон — конечно, опять же садист (без этого дело теперь редко обходится!), злодей, терзающий своих одноклассников, а потом истязающий красивую героиню, по преимуществу обнаженную (артистка Брижитт Бардо). Другой — но и тот же самый — Вильсон, добрый и честный человек, непрерывно пытается обуздать Вильсона первого. Этот условный сюжет почему-то решен Луи Маллем в духе бытовой повести с эротическими аттракционами, рассчитанными на самые сомнительные вкусы.

На таком фоне картина Феллини «Не прозакладывай голову дьяволу» кажется куда более значительной, хотя в ней и нет особых творческих открытий.

Очень точно использован в этой картине цвет. Вот уж поистине кино «не цветное, а цветовое»! Все снято в оранжево-серых, мрачных тонах, которые подчеркивают душевную депрессию героя, английского актера-трагика Тоби Дэммита, прилетевшего в Италию, чтобы сняться в очередном «вестерне».

Надо ли добавлять, что сюжет Эдгара По целиком модернизован?

Однако Феллини резко деформирует приметы сегодняшней жизни.

Обыкновенные группы пассажиров на аэровокзале похожи на привидения... Сообщения по радио о прибытии самолетов звучат, как таинственные заклинания...

Здесь в полную силу действует тот самый прием остранения, с помощью которого Феллини в фильме «$8^1/_2$» превратил залитый светом санаторий с его одетыми в белое обитателями в некое подобие чистилища...

Только в новой картине царит сумрак.

Мистический туман постепенно сгущается. Тоби Дэммит (артист Теренс Стэмп) ловит воздушный шарик, потерянный какой-то девочкой, и возвращает его юной владелице. Странно смотрит на него белесая девочка с золотистой челкой, закрывающей один ее глаз. Странно, ибо, оказывается, она и есть дьявол. По крайней мере в больном воображении Дэммита.

Впрочем, все эти инфернально-мистические мотивы служат только орнаментом для главного. А главное в том, что Дэммит исступленно ненавидит мещанскую пошлость, обступающую его со всех сторон: развязность продюсеров, самодовольство филистеров, роящихся повсюду. Его болезнь усиливает это чувство, естественное для художника.

Можно сказать, что Дэммит вступает в сюжет уже в таком состоянии, как затравленный герой «$8\ ^1/_2$», залезающий под стол и мысленно кончающий счеты с жизнью.

Острой сатирической силы исполнены доведенные до гротеска сцены светских церемоний, вынужденного участия Дэм-

мита в чествовании лауреатов какого-то фестиваля.

Дэммит задыхается в атмосфере этого затхлого мирка.

Он садится в машину и устремляется неведомо куда... Но каждая улица оказывается тупиком.

Тупик, еще раз тупик, снова тупик! Даже широкая автострада утыкается в барьер, сулящий гибель тому, кто мчится по ней, стремясь вырваться из царства пошлости.

И торжествует, глядя на это пустым своим страшным оком, сатана в образе девочки с золотистой челкой.

В этом болезненно грустном фильме легко обнаружить те же мотивы, что и в «$8^1/_2$», но без утешительного финала. Те же горестные размышления о судьбе художника в условиях буржуазного общества. Художника, принужденного продавать свою душу дьяволу... То же резкое неприятие нравов этого общества. Однако образный вывод несколько иной, пронизанный крайним пессимизмом... «Все дороги ведут в тупик».

Не знаю, что хуже — наигранная бодрость финала «$8^1/_2$» или тотальная безнадежность опуса «$9^5/_6$»?

Тоби Дэммит, терзаемый видениями, впадает в отчаяние: он не сумел найти выход из тупика. Но жаль, если отчаяние Дэммита станет отчаянием Феллини. Если в будущих своих работах он так и не разглядит жизненных реалий, способных одолеть всевластие «желтого дьявола».

Игрушка рока, жалкая щепка на волнах житейского моря — к такой концепции человеческой личности с особой легкостью приходят западные художники в тот момент, когда, погрузившись в таинства «интроспективного» анализа, они теряют живое ощущение реальных общественных связей, великих событий века. Об этом заставляет вспомнить и новая картина Алена Рене.

Ален Рене — метания и поиски

Пожалуй, с наибольшим интересом и нетерпением на Каннском фестивале ожидались две картины, которым многие критики заранее предрекали премии: «Анна Каренина» Александра Зархи и «Люблю тебя, люблю тебя» Алена Рене. Ни та, ни другая не были показаны по причинам, какие читателям уже известны.

Ленту Алена Рене я нашел в парижском кинотеатре — одном из немногих, которые не бастовали в те дни. Зрителей было мало, и часть из них ушла во время сеанса. Даже обычные поклонники французского киномастера встретили новую его работу без энтузиазма.

Творческий путь Алена Рене поражает обилием поворотов, стилистической несхожестью картин.

Эксперты узнают полотна мастеров по характеру мазка и сочетаниям красок. Но попробуйте определить художественный почерк Рене, поглядев такие его ленты, как «Ночь и туман» и «Хиросима, моя любовь» или «В прошлом году в Мариенбаде» и «Война окончена»... И новая картина не похожа на все, сделанное им ранее.

Говорю это не ради умаления его таланта, мятущегося в постоянном поиске. Это талант художника думающего, ставящего перед самим собой сложные задачи.

В новом фильме Ален Рене, так же как в картине «Мюриэль», задается вопросом, можно ли опрокинуть тяготеющий над нашей жизнью закон неумолимого движения времени. Закон, по которому

вернуться в прошлое можно только во сне или в воспоминаниях...

Сюжет как раз и строится на том, что учеными создан механизм, позволяющий вернуть живое существо в любой момент его предыдущей жизни, определенный условиями опыта.

Подопытным кроликом становится некий Риддер, пожилой человек, пытавшийся покончить жизнь самоубийством, но спасенный врачами от смерти.

И вот — в лаборатории — он отброшен в давно прожитый день и час... Тот самый, когда он выходил из моря с аквалангом, и чей-то женский голос спрашивал о подводной охоте, и Риддер отвечал: «Хорошо, очень хорошо!»

Механизм эксперимента не срабатывает: остановленное мгновение повторяется бесконечно. Все же Риддера выталкивают то в один, то в другой момент его прошлого.

Постепенно обнаруживается, что Алена Рене занимает не столько натурфилософский вопрос необратимости движения времени, сколько возможность рассмотреть жизнь человека (а заодно и его психику) в бессвязных фрагментах, обрывках, осколках.

По ним можно догадаться, что герой фильма был влюблен в женщину по имени Катрин и, возможно, убил ее, но, скорее, не убил, а только хотел убить.

Машина опыта возвращает его в миг самоубийства. Рисунок становится и вовсе сюрреалистическим: Риддер падает на красный ковер, падает на зеленую лужайку, на камни, падает снова и снова... Чем кончится это, неизвестно...

Короткие монтажные планы чередуются рывками. Иногда физически трудно смотреть. Тем более что цвет...

Да, в отличие от ленты Феллини, цвет пронзителен и притом художественно не осмыслен. Это признает, впрочем, и сам Ален Рене в своих комментариях к фильму: «У меня есть один режиссерский принцип: не заниматься цветом... Я не использую цвет драматургически». Заявление особенно странное для одного из корифеев «визуального кино».

И еще один парадокс. «Дезинтеграция» сценария, облюбованный Аленом Рене язык кадров-криптограмм, требующих разгадки,— все то, что любителями этой стилистики выдается за ниспровержение «логического мышления», за отказ от рационализма,— оказывается, напротив, образцом рассудочности.

Некоторые осколки жизни героя, например, состоят в том, что Риддер ждет трамвая. Куда и зачем он направляется, неизвестно... Да это, оказывается, и не важно.

В беседах с журналистами Ален Рене поясняет: «Это попросту означает, что в жизни мы часто ждем: трамвая, поезда, какого-либо человека».

Умозрительный ход имеет столь же рационалистичную отгадку. Можно при желании расшифровать и другие криптокадры. Но при этом картина не трогает чувства: судьба Риддера оставляет зрителя равнодушным.

Тем более что этот человек не вызывает ни симпатии, ни особой антипатии. Он попросту мало интересен (в чем совсем не виноват артист Клод Риш, хорошо передающий почти без помощи грима вариации облика героя в разные моменты жизни). Он бесцветен, как контрольные белые мыши, вместе с ним участвующие в эксперименте.

Вероятно, именно в этом — главный из просчетов Алена Рене и автора сценария бельгийца Жака Штернберга.

Правда, Ален Рене оправдывает такое решение тем, что ему хотелось «поста-

вить вопрос: можно ли жить вот так, на обочине, как жил Риддер? Можно ли провести всю свою жизнь где-то в стороне?»

Увы, прекрасный этот замысел, погребенный под грудой шифров, может быть воспринят скорее из авторского комментария, чем из самого фильма. Осколки интимной жизни человека, помещенного в реторту, не складываются в картину, которая открыла бы его трагическую вину, тяжкий грех асоциальности.

И в конечном счете лента на тему о времени сама остается вне времени. Это с особой остротой можно было ощутить, когда ее показывали в Париже, сотрясенном шквалами социальной битвы в дни «красного мая».

«Рассерженные молодые»

Пока влиятельные мэтры западного кино, покидая трудные позиции критического реализма, самоотстраняются от жгучих проблем современности, на штурм таких проблем по внешней видимости устремляются так называемые «рассерженные молодые» кинематографисты.

Года три назад их признанным лидером считался итальянец Марко Беллокио, шумно дебютировавший картиной «Кулаки в кармане». Картиной, где молодой, энергичный психопат подталкивает свою слепую мать к обрыву, а потом весело прыгает через ее гроб, как через гимнастический снаряд... Затем топит своего слабоумного брата в ванне, нежно погружая его голову в воду... Затем бьется в жутких эпилептических припадках... Под стать ему — и в физическом, и в моральном отношении — остальные персонажи этой семейной хроники.

Сторонники картины с жаром объясняли: семья дегенератов есть не что иное, как образ вырождения буржуазного общества, разъеденного неизлечимыми болезнями. Психопатология? Она — только ради обострения рисунка. Многие сцены вызывают отвращение? Тем лучше, этого и добивался автор...

Так или иначе, «Кулаки в кармане» напоминали скорее кукиш в кармане. Гротескные аллегории Беллокио были куда как далеки от серьезного осмысления реальных бед буржуазного мира.

По стопам Беллокио идет другой итальянец, режиссер Сальваторе Сампери, чей первый фильм «Спасибо, тетушка» был показан в Канне и тоже рекламировался как социально-критическое произведение.

Герой этого фильма Альвизе напоминает главного персонажа «Кулаков в кармане» — тем более что и того и другого играет Лу Кастель. Только у Беллокио — эпилептик, у Сампери — паралитик. У Беллокио — больной, у Сампери — симулянт. У Беллокио — «отрицательный», у Сампери — «положительный». И еще какой!

Юнец из богатой семьи, Альвизе, если верить либретто фильма, бросает вызов буржуазному обществу... Выражает социальный протест... Поднимает мятеж...

Альвизе симулирует паралич обеих ног. Престарелые служанки носят его на руках, и он награждает их тумаками... Моложавая тетушка возит его в коляске.

Пользуясь положением больного, Альвизе дерзит окружающим, обличая «обывателей» и «догматиков». Он слушает по радио сообщение о войне во Вьетнаме и восторженно отрывает головы игрушечным солдатикам. Кроме того, он затевает жестокие эротические игры с полюбившей его тетушкой, которая

под конец делает юному садисту инъекцию яда, вероятно, смертельную.

Иными словами, фильм «Спасибо, тетушка» сделан по новейшему западному рецепту: тройная доза патологии, двойная доза эротизма и сексуальных извращений, доза актуальных политических проблем (пропорции можно варьировать). Все это взболтать — и зрелище готово.

Непревзойденным мастером такого кинематографического коктейля стал эксцентричный швед Вильгот Шёман, оставивший Беллокио далеко позади и ныне захвативший лидерское место в стане «рассерженных молодых».

Новая его работа «Я любопытствую (в голубом)», которая демонстрировалась в Канне в порядке информации, как бы продолжает первую ленту Шёмана «Я любопытствую (в желтом)». Впрочем, это и не продолжение, не вторая серия: обе картины «параллельны».

Кстати сказать, обе они черно-белые. Чтобы понять «цветовые» обозначения, надобно припомнить, что желтый и голубой — цвета шведского национального флага.

Один скандинавский критик оценивает фильмы Шёмана, как «открытый, яростный бунт против раскормленной, самодовольной, ханжеской Швеции».

«Бунт Шёмана», «восстание Лены» — такими выражениями изобилуют рецензии и рекламные материалы.

Против чего же восстает Лена, героиня фильма (которую самозабвенно играет молодая артистка Лена Ньюман)?

Во-первых, подчеркивается в рекламных буклетах,— против социальной несправедливости. Во-вторых, против собственного одиночества.

Первая часть восстания состоит в том, что Лена вместе с Шёманом проводит серию киноинтервью на острые социальные темы: например, каковы классовые противоречия в Швеции, достаточен ли уровень заработной платы, не стоит ли покончить с «дипломократией» (то есть привилегиями для лиц, имеющих высшее образование)... Тут же на экране появляются репортажно снятые демонстрации протеста против агрессивной войны во Вьетнаме или против фашистского переворота в Греции...

Что касается одиночества, то Лена пытается его преодолеть с помощью сексуальных приключений самого рискованного свойства, показанных на экране с ошеломляющей откровенностью.

Омерзительные сексуальные эпизоды в фильмах Шёмана могли быть сняты и публично показаны только в условиях чудовищного морального растления. В Париже шутят, что эти фильмы нанесли удар не столько шведским капиталистам, сколько продавцам порнографического «ширпотреба» на площади Пигаль: собиратели сальных открыток предпочитают запасаться кадрами из новейших шведских кинолент.

Видные западные критики продолжают спорить. Одни утверждают, что фильмы Шёмана подносят в эротических облатках большие социальные истины (Пьер Бийяр, например, пишет, что они «обличают с поразительной ядовитостью монархию, социал-демократизм, нейтрализм и шведский образ жизни»). Другие — не без основания — считают, что «срывание всех и всяческих покровов» служит тут лишь предлогом для протаскивания на экран низкопробной порнографии. Сам же Вильгот Шёман так аттестует свои скандальные ленты: «Полемический калейдоскоп. Помесь репортажа, фантазии и демагогии. И все это — с позиции неудовлетворенной левой».

Думается, что, несмотря на поднятый вокруг них шум, парламентские запросы, цензурные запреты и даже манифестации протеста с пением религиозных гимнов, опусы Шёмана не представляют особой опасности для буржуазных правящих кругов (между прочим, в одном из эпизодов фильма «Я любопытствую...» снялся министр просвещения Швеции Олаф Пальме со своим малолетним сыном).

Подобно кинематографическим эскападам воинствующих «ультралеваков» многие произведения «рассерженных молодых» могут служить хрестоматийным примером мелкобуржуазности, которая проявляет себя в некоей имитации антибуржуазного бунта.

Часто задают вопрос: а разве не лучше такая, пускай явно несерьезная и непоследовательная «революционность», чем буржуазный конформизм? Разве не следует предпочесть наивные, но, возможно, искренние «бунтарские» произведения голливудским лентам, славящим воображаемые райские кущи буржуазного общества?

Я отнюдь не призываю игнорировать критические интонации «бунтарских» фильмов, выраженные в них настроения тревоги и недовольства порядком старого мира. Такие фильмы часто интересны, хотя бы уже тем, что они по-своему отражают тенденции социального протеста, растущие на буржуазном Западе.

Но не стоит забывать другое: что они направляют эти тенденции в русло, необычайно выгодное для буржуазного общества: русло бесплодных анархоиндивидуалистических стремлений. При внешней своей революционности они отвлекают от настоящего революционного действия, от идей коммунистического преобразования мира.

Судьбы западных деятелей культуры складываются по-разному. Некоторые из них пытаются освободиться из плена буржуазного мышления. Мы знаем убежденных коммунистов — писателей, художников, философов,— вышедших отнюдь не из пролетарской среды. Решает избранная ими позиция в искусстве и жизни, уровень понимания хода истории.

И творчество «рассерженных молодых» (памятуя сугубую условность этого обозначения) нельзя рассматривать в статике. Наиболее талантливые и серьезно мыслящие неизбежно будут приближаться к позициям марксизма, научного коммунизма.

Другие, оставаясь во власти мелкобуржуазных настроений, от абстрактного протеста бросаются в «ультралевачество» (как показывает, например, опыт Беллокио). Дистанция тут, разумеется, куда короче.

А возраст ни при чем

В западных кинематографических кругах — как это часто бывает во время социальных потрясений — настала пора манифестов. Спешат объявить свое кредо даже те, кто не отличался склонностью к политическим декларациям.

В итальянской печати появились заявления Микеланджело Антониони о том, что он создает свой первый «политический, ангажированный» фильм, резко критикующий нравы США. «Американская молодежь,— замечает Антониони,— полна решимости уничтожить существующий порядок».

Рано говорить о том, как осуществятся намерения Антониони, но заявления его примечательны — при всем отразившемся в них непонимании движущих сил

общественного развития. Непонимании того, что подлинная революционность — понятие не возрастное, а классовое.

Имеющие хождение на Западе теории о некоей «революционной миссии» молодежи — миссии, независимой от конкретных социальных позиций и целей,— самоочевидно беспочвенны и антинаучны. Они выдвигаются людьми, которые хотели бы затемнить тот грозный для них факт, что восстания молодежи являются прямым или косвенным следствием обострения социальных противоречий в буржуазном мире.

Теории подобного рода не пригодны ни для оценки политических событий, ни для анализа явлений киноискусства.

Приведенные факты показывают, как далеко от революционного лагеря оказались многие представители так называемого «молодежного киноавангарда». И как приходят на передовые позиции в киноискусстве художники разных поколений, достигшие зрелости мысли, всерьез ощутившие свою ответственность перед настоящим и будущим.

Киноискусство и политика

Это чувство гражданской ответственности за все, что происходит в мире, конечно, особенно обостряется у каждого передового художника в переломные моменты истории.

Газетные листы раскрывают перед нами ежедневно великие социальные драмы времени.

Грохочут автоматные очереди, полыхают пожары в американских городах... Волны забастовочной борьбы перекатываются из Франции в Англию, из Англии в Италию... Пропитаны кровью рисовые поля Вьетнама...

Совесть многих честных художников мира остро реагирует на вьетнамскую трагедию. Уже десятками насчитываются документальные и художественные ленты западных кинематографистов, гневно обличающие зверства американских агрессоров.

Многие из этих лент были показаны на последнем кинофестивале в Лейпциге и других крупных международных киносмотрах.

Вместе с тем все более откровенным и яростным становится политический натиск реакционной буржуазной пропаганды на кинозрителей Запада.

В этот час особенно важны идейная активность, действенность, доходчивость, художественная сила социалистического киноискусства.

Прямые связи киноискусства с политической жизнью века сказываются и в фильмах, и на мировых кинофорумах. Споры идут на экране и рядом. На фестивале в Пезаро они перешли в физическую драку... А некогда пользовавшийся почетом фестиваль в Венеции в нынешнем году оказался на грани полного краха.

Мы не вправе забывать об остроте идейного сражения на белых полях мировых экранов. И не можем не думать о глубинных процессах, происходящих в современном киноискусстве.

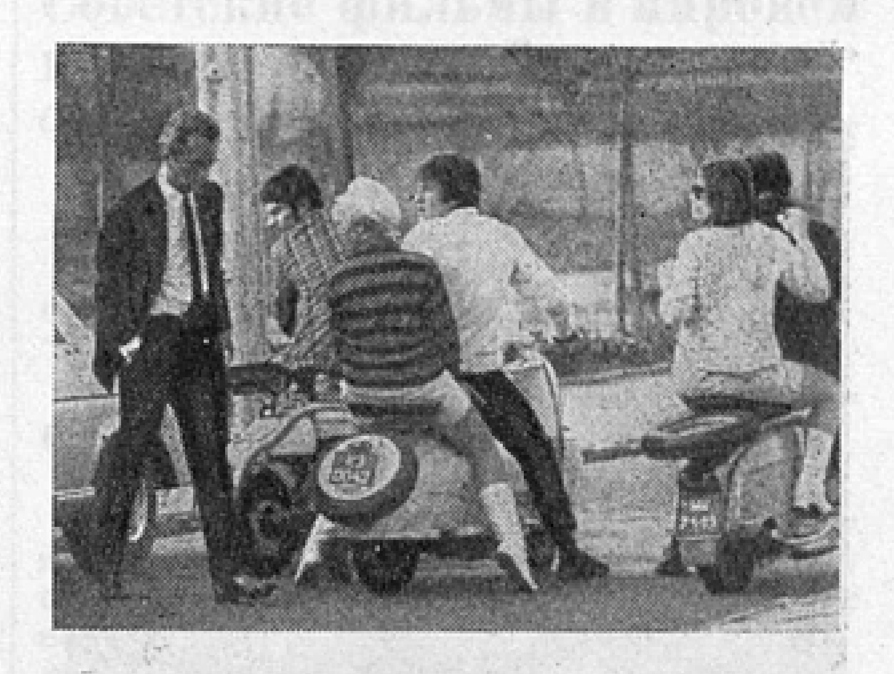
Диалектическая сложность этих процессов видна даже на примере нескольких фильмов, показанных в Канне. Она видна и в крохотном эпизоде «каннского бунта», рассказом о котором начинались эти заметки.

Ибо сегодня нет мира под оливами. Нет мира и под пальмами на Лазурном берегу.

Канн — Париж — Москва

„Дансинг в ставке Гитлера“

(Польша)



Писатель Анджей Брыхт написал повесть «Дансинг в ставке Гитлера». Режиссер Ян Баторий поставил по этой повести фильм.

Она очень проста, по крайней мере внешне, эта повесть; прост и герой «Дансинга» — этакий вольтеровский Простодушный, вынырнувший из глубины народной жизни. Жизни трудной и естественной, как земля, как воздух, как краюха черного хлеба. Можно понять писателя — в самом деле, разве не занимательно и не поучительно столкнуть такого рабочего парня с ненавистным Брыхту миром маменькиных и папенькиных сынков, миром немнущихся нейлоновых рубах и джинсов с заграничной этикеткой на правой ягодице, с миром той молодежи, что в Польше зовется «банановой»?.. Нет ничего проще, чем влюбить этого парня, даже не названного по имени, в одну из таких «банановых» девиц — циничнейшую, все познавшую. Нет ничего любопытнее, чем столкнуть эти две естественности — одну со знаком «плюс», другую — со знаком «минус». И поглядеть, что из этого получится.

Тем более что выводы известны Брыхту заранее. При всей исследовательской заинтересованности к деталям, нюансам, полутонам он свято убежден, что никакой эмоциональной близости между его героями быть не может. Да что эмоциональная — даже самая элементарная, плотская, та самая, на которой построен весь внешний конфликт повести (достаточно при этом целомудренной; она была напечатана у нас в журнале «Юность»),— даже такая близость оказывается едва достижимой.

И пусть с априорностью социальных выводов, которые делает Брыхт, трудно согласиться — в повести его вскрыт серьезный пласт общественной жизни.

...Они знакомятся на каком-то ночном туристском биваке, двое молодых, с велосипедами и рюкзаками, проводящие свой короткий летний отдых на дорогах Польши. Туристская трасса приводит их к городу Кентшину, к развалинам бывшей ставки Гитлера, вокруг которых раскинулся своеобразный туристский табор — толпы вспотевших и измученных «активным отдыхом» служащих и школьников, ветеранов войны и студентов, просто отпускников и просто прохиндеев, наводнивших исторические места, ужасающихся, поражающихся, фотографирующихся, флиртующих, выпивающих, жующих, плюющих и говорящих, говорящих — без конца и без края.

Этот второй конфликт, на котором строится проза Брыхта, конфликт между трагической историей страны и туристическим «взгляните налево, взгляните направо», был решающим в предыдущей повести писателя, герой которой оказался на съемках антивоенной картины в Освенциме и был потрясен видом, шумом и запахом живых человеческих толп, снующих по земле, где погребен прах миллионов мертвых. Но в «Дансинге» этот конфликт интересует Брыхта не только как сюжетная возможность острее и бескомпромисснее ввести в действие третьего героя своего лирического треугольника — западного немца, уроженца Польши. Конфликт давней машины уничтожения и нынешней музейно-деловой суеты вокруг прошлого необходим Брыхту и для того, чтобы до конца вырвать своего героя (имя его остается нам неизвестным — лишь ироническое прозвище «Аист») из привычной и нелегкой трудовой жизни; чтобы дать ему последний шанс в столкновении с первой любовью, с первым любовным поражением, с первой моральной победой над самим собой.

Об этом написал свою повесть писатель Анджей Брыхт.

Режиссер Ян Баторий поставил свой фильм о другом, и это другое заслуживает серьезного разговора, ибо многое из того, что случилось с «Дансингом», позволяет судить о некоторых причинах нынешних трудностей в польском кино.

Мы знаем Батория — автора картины «Визит президента», картины о постылом ребенке в благополучной семье, о его тоскующей мачехе и преуспевающем папаше, о густом налете бездуховности в этом сверхрациональном мещанском доме, о романтическом бегстве мальчика в мир фантазий и иллюзий. Мы знаем и другого Батория, автора незамысловатых, в меру серьезных, в меру иронических картин, вроде «Особняка на Зеленой», в которых он забавлял зрителя и, надо полагать, забавлялся сам. В «Дансинге» мы увидели третьего Батория, синтезировавшего в своей картине все, что он умел, и все, чему научился, синтезировавшего себя, как говорят юристы, «с заранее обдуманным намерением», а потому — последовательно и до конца.



Первая же бесконечная панорама по телу героини открывает режиссерский ключ к фильму — необузданное эротическое воображение. «Кому бы залезть под юбку?» — вот чем заняты все без исключения герои Батория, чистые и нечистые, главные и второстепенные, и нет для них ничего важнее, ничего существеннее. Не успевает «Аист» постоять в очереди за пивом, не успевает познакомиться с неким ветераном войны, рассказавшим ему трогательную историю болезни и смерти нежно любимой жены, как выясняется, что у ветерана уже давно есть новая — здоровая, хищная, похотливая. Не успевает герой познакомиться со своей Анкой, как попадает на оргию «банановых» мальчиков и девочек, превратившуюся из дешевой танцульки и застенчивых намеков Брыхта в афинскую ночь, со вкусом орнаментированную десятком-другим обнаженных девичьих грудей, прыгающих в яростном ритме биг-бита. Не успевает герой послушать заученную вспотевшим гидом наизусть историю гитлеровской ставки, как здесь же, в развалинах немецкого бункера, некий супермен уже опрокидывает на спину тоскующую даму.

Несостоявшаяся любовь «Аиста» к Анке лишается в фильме всякого социального, более того, всякого личностного подтекста, речь идет только об отсутствии эротического опыта, эротического «образования» у «Аиста»; его девственности — духовной и физической — противопоставлена спокойная опытность всех без исключения окружающих: и седоватого немца с «мерседесом», и «банановых» мальчиков и девочек, воспринимающих очередную любовную эскападу, как короткий летний дождь, и самой Анки. В контексте картины повесть Брыхта сводится лишь к одному — удастся ли «Аисту» стать мужчиной или же не удастся. Не больше.

И, странное дело, чем дальше развивается на ,экране эротическое действо Батория, тем больше углубляется ощущение, что режиссер экранизировал совсем не «Дансинг в ставке Гитлера», что повесть Брыхта была использована лишь как подходящий предлог для экранизации — идейной и сюжетной — другого польского писателя, на время прочно забытого, а ныне все чаще возникающего на страницах польских критических статей. Я имею в виду Пшибышевского с его навязчивым эротизмом, с его страхом раннего модерниста перед «фам фаталь», роковой женщиной, олицетворяющей безжалостное и хищное чувственное начало, противостоящее чистоте мужских помыслов, беззащитности и идеализму «сильного пола», летящего, как пресловутый мотылек, на манящий огонь любви и сгорающего в его пламени.

Разумеется, это проявляется не так прямо: все-таки «Дансинг в ставке Гитлера» — фильм современный, и Баторий взрывает простую хронологию чувств, зная, что развитие от начала к концу — не модно, может показаться примитивным. Он знает: «новое кино» размыкает грани между прошлым и будущим, между сном и явью, между бывшим и небывшим. Если это может, скажем, Сколимовский, почему бы не попробовать это и Баторию, тем более что принципы «нового кино» стали уже расхожим товаром в кинематографе? Почему бы, к примеру, не повторить несколько раз, без видимой связи с сюжетом, нервирующий сверхкрупный план, тем более если план этот — увеличенное до космических масштабов тело героини?

Похотливая камера Батория с редким удовольствием и дотошностью совершает это путешествие по телу Анки. Я могу вспомнить только одну панораму подобного рода — в «Опасных связях» Роже Вадима, где обнаженное женское тело в полуторасотметровом монтажном куске неожиданно становилось похожим на лунный пейзаж. Но даже Вадим, апостол «освобожденной» плоти, совершал свое визуальное путешествие лишь однажды, понимая, что и порнографу не обойтись без чувства меры.

Баторий же остановиться не может: он повторяет панораму не раз и не два: она начинает фильм, возникает в середине и, кажется, появляется и в конце.

И чем дальше, чем последовательнее развивается несложная история «Аиста», чем пронзительнее становится невозможность достижения эмоциональной близости, тем больше нагнетает эротику Баторий. Еще и еще раз мечутся раскинутые руки Анки, пытаются ухватить нечто ускользающее, не имеющее тени, смутное. Еще и еще раз хватает воздух ее искаженный рот...

Наверно, Баторий может сказать, что все

это было и у Брыхта. Наверно, режиссер сошлется на то, что символика его картины не столь однозначна, как это показалось рецензенту; что он лишь укрупнил и сконденсировал нелюбовь писателя к мещанской бездуховности, к погоне за наслаждением, которые нелепы и неорганичны в работающей, строящей народной Польше. И в этом, может быть, крупица истины.

Но Баторий начисто забывает не только о печальной иронии писателя, он теряет при этом главное: того самого «Аиста», который на страницах повести мучительно размышляет о своей первой любви, сравнивает, сопоставляет, казнится и очищается. Ибо, опустив этот, на первый взгляд, чисто конструктивный элемент, Баторий, по существу, просто потерял героя. Как потерял уже трудную и многое объясняющую предысторию Анки. Как отказался уже от психологии в пользу изысканной эротической игры, которую ведет Анка с «Аистом», а немец — с Анкой. Игры, в которой, по неведению своему, по незнанию правил и передержек, не принимает участия «Аист». И потому проигрывает.

●

Я предпочел бы воздержаться от обобщений, но, к сожалению, многие фильмы последних лет, поставленные по романам и повестям польских литераторов польскими режиссерами, чрезвычайно напоминают ту вивисекцию, которую проделал Баторий над Брыхтом. Увы, слишком часто назойливое стремление всячески подчеркнуть свою новомодность, свою «раскованность» от всех и всяческих догм оборачивается сознательной или бессознательной приверженностью к другим канонам и догмам. Повторять зады унылых, набивших оскомину «производственных» фильмов или примитивных «семейных драм», конечно же, нехорошо. Но ничуть не лучше повторять и любые другие зады — современного ли происхождения или более чем полувековой давности,— даже если самому тебе кажется, что ты шагаешь впереди прогресса. Догматизм навыворот — тот же догматизм, и единственная альтернатива и тому и другому — внимательный, непредвзятый, творческий взгляд на жизнь. Будем надеяться, что дискуссия о судьбах отечественного кино, которая идет ныне в Польше по самым насущным проблемам творчества, приведет к новому подъему польского социалистического киноискусства, еще не так давно пользовавшегося заслуженной известностью во всем мире.

М. ЧЕРНЕНКО

Советские фильмы в мировом прокате

Отзывы зарубежной прессы

«Ленин в Польше»

Индия

«Талант и вдохновение режиссера нашли полное воплощение в каждом, даже самом мелком штрихе созданного им образа Ленина. Результат всего этого — фильм, который, несомненно, может быть поставлен в один ряд с наилучшими работами мирового кинематографа...

Ленин в этом фильме показан разносторонне: это человек, который влюблен в горный воздух, человек, знающий жизнь польских крестьян; но в то же время это человек, не идущий ни на какие компромиссы, когда дело касается идеологических воззрений, человек, который неустанно и последовательно отстаивает свои идеи...»

(«Файненшиал экспресс»)

Франция

«Ленин в Польше», получивший в Канне в 1966 году премию за лучшую режиссуру, является произведением оригинальным и интересным, в которое Сергей Юткевич вносит свою сугубо личную концепцию образа Ленина в начале европейского пожара первой мировой войны. Через длинный внутренний монолог мы следим за размышлениями того, кто вскоре станет во главе Октябрьской революции. В блестящем исполнении великолепного актера Максима Штрауха Ленин встает перед нами с убедительной теплотой и достоверностью».

(«Леттр франсэз»)

«Фильм Сергея Юткевича «Ленин в Польше»... известен по Каннскому фестивалю, где он был удостоен премии за режиссуру. Без сомнения, это заслуженная награда. Удивляет только, почему такой актер, как Максим Штраух, не получил премию за исполнение главной мужской роли. Необычайное сходство этого актера с человеком, памятным нам по фотодокументам, поражает своей трепетной правдивостью и простотой от первого до последнего кадра. Порой кажется, что этот образ вырван из самой жизни».

(«Ле прогре»)

«Война и мир»

США

«Сильнейший эпический фильм нашего времени... потрясающая и величественная экранизация литературного шедевра, невообразимая, превзошедшая все наши ожидания».

(«Нью-Йорк мэгэзин»)

«Большой и значительный фильм. Его должны были снять таким образом на основе именно этого романа, возможно, именно этим режиссером — серьезным, большим, уважаемым. Это результат пяти лет работы... и неограниченных средств. Кадры этого панорамного фильма являются гордым, эффектным зрелищем, превосходящим продукцию старого Голливуда... Бесчисленные сцены достойны всех похвал и признания... Сцена Бородинского сражения, ночные катанья на тройках, охота на волков, сцена вызова на дуэль Долохова... сцена бала, где камера совершенно невероятным образом взлетает вверх по ступенькам, охватывая все помещение, проходя через двери, опять возвращая зрителя в нескончаемую галерею, в зал, в огромную гостиную... потом переходит вверх, захватывая пространство над канделябрами... эти сцены фантастически впечатляют.

Каждый, кто серьезно интересуется кинематографом, обязан посмотреть этот фильм».

(«Нью-Йорк таймс»)

«Если бы можно было назвать лучший фильм двадцатого века — это был бы этот фильм! Ослепительно. Головокружительно. Настоящий шедевр!»

(«Крисчен сайенс монитор»)

«Фильм этот является самым замечательным из всех по своему актерскому составу. Каждая из ролей фильма не меньше, чем совершенство. Герои фильма представляются в окружении таких декораций, для описания которых человеческое слово слишком убого. Гостиная, банкетный зал или необъятная панорама сражения показаны с таким творческим мастерством, которое никогда не появлялось на экране... Все показанное в фильме осознается и принимается вами как нечто лично пережитое. Эту Наташу, несомненно, полюбят везде в мире. Вместе с ней вы переживаете радость любви, весну, все отчаяние ее трагедии...»

(«Нью-Йорк пост»)

«Если бы надо было определить лучший фильм XX века, то им бы оказался «Война и мир»... Бондарчук подобрал для фильма великолепных русских актеров: блистательная Людмила Савельева в роли Наташи растрогала бы самого Толстого... А. Кторов с громадным мастерством играет сухого тирана князя Болконского...»

(«Крисчен сайенс монитор»)

Дания

«Суперфильм» — это слово, обозначающее гигантский фильм продолжительностью свыше трех часов, звучит довольно зловеще. В нем слышатся барабаны рекламы, сияет мишурный блеск. И все же мы вынуждены назвать советскую экранизацию «Войны и мира» суперфильмом... «Война и мир» — это высокохудожественное произведение необычайной красоты и поразительного величия... Проблема экранизации одного из величайших романов мировой литературы удалась русским — режиссеру Сергею Бондарчуку и его превосходным актерам — как нельзя лучше. Удалась в первую очередь потому, что Бондарчук, который принимал участие и в подготовке сценария, проявил самую педантичную верность великому творению... Именно эта педантичная верность Толстому дала возможность понять, как это часто бывает с произведениями величайших писателей, высокую степень «киногеничности» творчества Толстого. Но еще интереснее форма фильма. Бондарчук сделал то, на что до него не осмеливался ни один режиссер. Собственно говоря, он взорвал рамки «суперфильма», с органическим совершенством объединив в своей картине монументальное с интимным, гигантские батальные сцены с точной обрисовкой человеческих характеров».

(«Политикен»)

«И все-таки можно! Можно по одному из самых значительных и объемистых романов мировой литературы сделать действительно выдающееся кинопроизведение, создать гигантский фильм с участием десятков тысяч действующих лиц и с широким использованием технических средств — и при этом добиться того, что действующие лица сохраняют индивидуальность... Конечно, только русские могли воспроизвести это произведение на экране, не теряя духа романа. У Толстого в еще большей степени, чем у Достоевского, чувствуется русская народная душа, и не удивительно, что американцы не поняли ее в довольно красивой, однако ремесленной работе Кинга Видора в пятидесятых годах... «Война и мир» — не только грандиозное и красочное историческое полотно, не только семейная хроника и не только фильм, совершенный по техническому мастерству актеров. Во всем фильме ощущается... гуманизм Толстого...»

(«Ланд ог фольк»)

Норвегия

«Фильм «Война и мир» является убедительным доказательством того, что русские настолько овладели техникой киносъемки, что и в этой области Западу больше не приходится их чему-либо учить».

(«Арбейдербладет»)

«Старшая сестра»

Индия

«Самое лучшее в фильме «Старшая сестра» — это то, что его создатели не стремились избежать показа всех сложностей жизни, приукрасить или подсластить ее, они не делали никаких попыток привести зрителей к оптимистическому заключению. В постоянной схватке добра и зла люди с добрыми сердцами всегда выходят победителями... Режиссер картины добился необычайной чистоты, простоты и правдивости образов своих героев».

(«Маисор Индия Бангалор»)

«Три тополя на Плющихе»

Аргентина

«...Режиссер Татьяна Лиознова делает стержнем всего фильма выразительное и открытое лицо Татьяны Дорониной, которое передает все оттенки наивности, доброты и удивления при виде большого города. Ритм фильма равномерен, и развитие характера главного персонажа обладает естественностью.

Может быть, наибольшей заслугой фильма является то, что он вызывает волнение и выделяет главные ценности, такие, как чувство долга и ответственности. Найдутся люди, которые сочтут его наивным, и, возможно, они будут правы, но после пулеметных очередей «Бонни и Клайда» мелодия романтической песни, нравящаяся двум не отягощенным проблемами людям, все же внесла спокойствие, не такое уж и поверхностное, как могло бы показаться».

(«Ла Пренса»)

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Золотой теленок» (по роману И. Ильфа и Е. Петрова), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 10 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик М. Швейцер; режиссер С. Милькина; главный оператор С. Полуянов; главный художник А. Фрейдин; композитор Г. Фиртич; звукооператор В. Попов; редактор Н. Скуйбина; директора картины: М. Амираджиби, А. Яблочкин.

Роли исполняют: С. Юрский, Л. Куравлев, З. Гердт, Е. Евстигнеев, С. Старикова, Н. Боярский, Т. Семина, П. Винник, П. Павленко, А. Январев, К. Воинов, Н. Сергеев, Е. Перов, Н. Самсонова, В. Семенов, Ю. Диоши, И. Ясулович, В. Ванышев, Э. Трейвас, В. Пицек, Р. Муратов.

«Солдат и царица», 2 ч.

Автор сценария А. Студзинский; режиссер-постановщик В. Титов; операторы: И. Гелейн, Р. Рубинов; художник Г. Шабанова; звукооператор В. Киршенбаум; редактор И. Наумова; директор картины Ю. Рогозовский.

Роли исполняют: царица — Е. Васильева, солдат — О. Даль, вельможа — И. Кашинцев, дурак — В. Носик, сапожник — И. Ясулович.

Свердловская киностудия

«Трембита», 9 ч.

Авторы сценария: В. Масс, О. Николаевский (по мотивам либретто оперетты В. Масса и М. Червинского); композитор Ю. Милютин; режиссер-постановщик О. Николаевский; главный оператор И. Артюхов; художник В. Расторгуев; звукооператор М. Томилова; режиссер Б. Урецкий; редактор Л. Козлова; директор картины П. Смердев.

Роли исполняют: Сусик — Е. Весник, Парася — О. Аросева (поет Г. Богданова-Чеснокова), Атанас — А. Чернов, Шик — Н. Тимофеев, Василина — Л. Купина (поет Г. Белоцерковская), Алексей — Б. Савченко (В. Киняев), Олеся — Ю. Вуккерт (Л. Ревина), Микола — А. Галевский (А. Рыбаков), Прокоп — И. Переверзев, Петр — С. Крамаров, Сазонов — С. Блинников.

В эпизодах: Н. Пишванов, И. Матвеев, Т. Короткевич, Л. Шехтман, В. Пугачева, Л. Степанов, И. Клявер, Л. Климова, И. Сульзин, И. Олигин.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Каменный крест» (по новеллам Василя Стефаника), 8 ч.

Автор сценария И. Драч; режиссер-постановщик Л. Осыка; оператор В. Квас; художник Н. Резник; композитор В. Губа; звукооператор С. Сергиенко; режиссер А. Козырь; редактор Л. Чумакова; директор картины Н. Юрьева.

Роли исполняют: Иван Дидух — Д. Ильченко, вор — Б. Брондуков, Михайло — К. Степанков, Георгий — В. Симчич, Иваниха — К. Матейк, сыновья — Б. Савченко, И. Миколайчук, невестка — А. Лефтий, внук—Олекса Атаманюк.

Одесская киностудия

«От снега до снега», 9 ч.

Автор сценария А. Преловский; режиссер-постановщик Ю. Петров; главный оператор А. Осипов; художники: А. Конардова, О. Передерий; композитор А. Зацепин; звукооператор Г. Коненкин; режиссер Н. Манн; редактор И. Неверов; директор картины В. Брашеван.

Роли исполняют: Анна — Н. Романина, Октябрина — Г. Рыжова, Игорь — А. Збруев, Тюрин — В. Русанов, Оля — Н. Кондакова.

«Последняя прядь», 2 ч.

Автор сценария Г. Колтунов; режиссер М. Терещенко; оператор Ф. Сильченко; художник П. Холщевников; композитор Ю. Знатоков; звукооператор А. Нетребенко; редактор В. Березинский; директор картины Г. Федоров.

Роли исполняют: Кравченко — Л. Прыгунов, нарушитель — Г. Тонунц, Хормужинов — Р. Муратов.

Киностудия «Арменфильм» имени А. Бек-Назарова

«Жил человек», 7 ч.

Авторы сценария: Г. Аракелян, А. Араксманян, А. Дарбни; режиссер-постановщик Ю. Ерзинкян; главный оператор А. Джалалян; художник А. Шакарян; композитор Э. Оганесян; звукооператор Н. Джалалян; режиссер Р. Назарян; редактор Ж. Аветисян; директор картины Г. Карапетян.

Роли исполняют: Рубен — А. Джигарханян, Маро — З. Цахилова, Светлана — В. Егоренкова.

В эпизодах: О. Галоян, Г. Тонунц, А. Нерсесян, И. Грищенко, З. Славина, В. Мириджанян, Ю. Авшаров, Н. Дупак, С. Саркисян, О. Бунатян, Ф. Егиазарян.

Киностудия «Азербайджанфильм» имени Дж. Джабарлы

«Земля. Море. Огонь. Небо», 7 ч.

Автор сценария Анар; режиссер-постановщик Ш. Махмудбеков; главный оператор Р. Исмайлов; художник Н. Зейналов; композитор Р. Гаджиев; звукооператор А. Керимов; редактор Ю. Векилов; директор картины Д. Евдаев.

Фильм дублирован на киностудии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Роли исполняют и дублируют: дед Керим — И. Османлы (дублирует П. Шпрингфельд), Али — А. Абасов (В. Ферапонтов), дядя Мурад — Р. Тагиев (Г. Крашенинников), Гюльсум—Т. Кокова, Севда — Ф. Касимова (Н. Кустинская), Кямиль — А. Ибрагимов (Р. Ахметов), Кямиль (в детстве) — Кямран Раджабли (Ира Михайлова), Солмаз — С. Алиева (Р. Мерино), Солмаз (в детстве)—Джамиля Мамедова (Римма Карпова), Мурад — Ф. Алиев (Ю. Мартынов), Мурад (в детстве) — Вагиф Гасанов (Римма Карпова).

Киностудия «Беларусьфильм»

«Иван Макарович», 8 ч.

Автор сценария В. Савченко; режиссер-постановщик И. Добролюбов; главный оператор Д. Зайцев; художник В. Дементьев; композитор Р. Хозак; звукооператор С. Шухман; режиссер Л. Чижевская; редактор М. Березко; директор картины А. Козлов.

Роли исполняют: Виктор Махонин, Люда Кочка, Ира Бразговка, Миша Макаров, Т. Логинова, Е. Максимова, В. Владимирова, А. Трусов, Н. Еременко.

В эпизодах: Марина Шевелева, Юра Филиппчик, Петя Зенченков, Сережа Михальчук, Толя Ашурков, З. Воркуль, Н. Урбанович, Г. Рогачева, И. Пушкарев, Р. Руднев, В. Маренков, Б. Гитин, Е. Тереховский, М. Федоровский.

Киностудия «Казахфильм»

«Дорога в тысячу верст», 8 ч.

Авторы сценария: К. Искаков, А. Карпов (сюжет К. Искакова); режиссер-постановщик А. Карпов; главный оператор М. Аранышев; главный художник Сахи Романов; композитор Э. Хагагортян; звукооператор Б. Левкович; режиссер И. Глебов; редактор А. Сулейменов; директор картины Ф. Лелюх.

Роли исполняют: Али-Акбар — С. Санбаев, Сардарбек—Н. Жантурин, Янош — И. Буран, Васька —В. Шевцов, Тулеген — Н. Ихтимбаев, Вера — В. Лапшукова, Курт — А. Калпакс, пан Дулемба — Н. Пастревич, Тарас — Е. Попов, Кучек—Б. Шиц, Калич— А. Светлов, Чернов — В. Москалюк, Кубеев — М. Рыскулов, Иримгали — И. Умурзаков, мать Сардарбека — А. Умурзакова.

В эпизодах: Ш. Хакинжанов, В. Кумбулатов, С. Федин, Н. Бауман, И. Игликов, А. Джошибаев, Б. Балберов.

«Синий маршрут», 8 ч.

Автор сценария О. Сулейменов; режиссер-постановщик Ж. Байтенов; главный оператор Б. Даулбаев; художник Ю. Вайншток; композитор Н. Тлендиев; звукооператор Н. Шуршаков; режиссер М. Ибраев; редактор О. Бондаренко.

Роли исполняют: Корик — М. Дуганов, Умерзак — А. Исмаилов, Джол — А. Нурмаханов, Маке — К. Байсеитов, Момыш — А. Раимбеков, «Грамотей» — Б. Кулиев.

В эпизодах: Р. Римова, Т. Тасыбекова, И. Алтайбаева, С. Едильбаев.

Литовская киностудия

«Игры взрослых людей», 7 ч.

Игра первая. Авторы сценария: А. Поцюс, И. Рудас (по мотивам рассказа А. Поцюса «Крах»); режиссер-постановщик И. Рудас; главный оператор Д. Печюра; художники: А. Ничюс, Н. Клишюте; композитор А. Апанавичюс; звукооператор Л. Стацис; редактор Г. Кановичюс; директор картины А. Загорскас.

Роли исполняют и дублируют: Лайма — Д. Меленайте (дублирует А. Завьялова), Рамонас — Ф. Якшис (Ю. Соловьев), ксендз Вайсета — И. Ригертас (А. Демьяненко), Адомас — М. Гедрис (А. Кожевников), Бронюс—Р. Адомайтис (И. Ефимов).

Игра вторая. Авторы сценария: Р. Кашаускас, А. Кундялис, П. Яцкявичюс (по мотивам рассказа Р. Кашаускаса); режиссер-постановщик А. Кундялис, при участии М. Гедриса; главный оператор А. Дигимас; художники: И. Чюплис, Н. Клишюте; композитор А. Апанавичюс; звукооператор Л. Стацис; редактор И. Селезновайте; директор картины Е. Жабинскас.

Роли исполняют и дублируют: Бронюс — Р. Адомайтис (дублирует И. Ефимов), Регина — Е. Плешките (Л. Архипова), Рута — Д. Юроните (Л. Чупиро), Зита — Н. Ковайте (И. Губанова), Алдона — Н. Лепешкайте (Л. Безуглая).

Фильм дублирован на киностудии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа Н. Косарев.

Киностудия «Узбекфильм»

«Ташкент — город хлебный» (по мотивам повести А. Неверова), 10 ч.

Автор сценария А. Михалков-Кончаловский; режиссер-постановщик Ш. Аббасов; главный оператор Х. Файзиев; художник Э. Калантаров; режиссеры: Э. Каримов, К. Старостин; композитор А. Малахов; звукооператор Д. Ахмедов; редактор К. Гельдыева; директор картины Ю. Ганиев.

Роли исполняют: Миша Додонов — Вова Воробей, Сережа — Вова Куденков, Рахим — Бахтияр Набиев, Сауле — Н. Аринбасарова, Дунаев — Н. Тимофеев, мать Миши — В. Талызина, Дранов — А. Суснин, медсестра — Р. Куркина, хромой солдат — В. Колпаков, старик — Е. Гуров.

В эпизодах: С. Чекан, В. Косых, И. Косых, М. Воробьев, Л. Калюжная, Х. Латыпов, В. Липпарт, Светлани-Пинковский, В. Печников, С. Закс, А. Денисова, Д. Хамраев, А. Никитин, Н. Ишмухамедов, М. Шаюсупов, В. Щелоков, В. Абдуллаев, Н. Юдин, Миша Парамонов, Юра Бучнев, В. Царев.

Киностудия «Союзмультфильм»

«Соперники», 2 ч.

Автор сценария А. Родионов; режиссер-постановщик Р. Качанов; художник-постановщик Л. Шварцман; оператор Т. Бунимович; композитор В. Гамалия; звукооператор Г. Мартынюк; мультипликаторы: М. Бузинова, К. Малянтович, В. Пузанов, В. Филиппов; редактор Н. Абрамова; куклы и декорации изготовили: Ю. Бенкевич, Г. Лютинский, С. Знаменская, В. Калашникова, Л. Лютинская, П. Левин, А. Максимов, Ф. Олейников, В. Петров, С. Этлис под руководством Р. Гурова; директор картины Н. Битман.

«Пингвины», 2 ч.

Автор сценария А. Митяев; режиссер-постановщик В. Полковников; художник-постановщик М. Рудаченко; оператор Н. Климова; композитор В. Кончаков; звукооператор Б. Фильчиков; редактор З. Павлова; художники-мультипликаторы: М. Восканьянц, В. Лихачев, Н. Федоров, Н. Богомолова, М. Рогова, О. Орлова; художник-декоратор В. Харитонова; директор картины Ф. Иванов.

Текст от автора читает А. Консовский.

«Осторожно, щука!», 2 ч.

Автор сценария Э. Тадэ; режиссеры-постановщики: М. Каменецкий, И. Уфимцев; художник-постановщик С. Антонов; оператор М. Каменецкий; художник А. Данилов; композитор В. Купревич; редактор Н. Абрамова; звукооператор Б. Фильчиков; художники-мультипликаторы: Г. Золотовская, Ю. Норштейн, В. Шилобреев; куклы и декорации изготовили: П. Гусев, О. Масаинов, Б. Караваев, М. Чеснокова, Г. Геттингер, В. Ладыгин, Ф. Олейников, Е. Дарикович, С. Этлис, Л. Лютинская, С. Знаменская под руководством Р. Гурова; директор картины Н. Битман.

Роли озвучивают: А. Папанов, М. Миронова, Т. Дмитриева.

«Фитиль» № 72 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Мелочи жизни» (Куйбышевская студия кинохроники).

Авторы сценария: В. Косачевский, А. Курляндский, А. Хайт; автор-оператор В. Косачевский; композитор О. Фельцман.

«Обчистили» («Мосфильм»).

По рассказу Е. Ясинского; режиссер Т. Лисициан; оператор В. Листопадов; художник И. Шретер.

Роли исполняют: О. Аросева, В. Ананьина, Е. Леонов.

«Детям смотреть воспрещается» (ЦСДФ).

Автор М. Вознесенский; текст Ф. Камова; оператор О. Рейзман; композитор О. Фельцман.

Главный редактор журнала С. Михалков; главный режиссер А. Столбов; звукооператор журнала И. Любченко.

«Запах миндаля», 7 ч.
Производство Студии художественных фильмов в Софии (Болгария).
Автор сценария Павел Вежинов; режиссер Любомир Шарланджиев; оператор Атанас Тасев; художник Петко Бончев; композитор Ангел Михайлов.
Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.
Автор русского текста М. Михелевич; редактор К. Никонова.
Роли исполняют: Невена Коканова, Георгий Георгиев, Искра Хаджиева, Антония Челчева, Стефан Данаилов, Доротея Тончева, Васил Михайлов, Георгий Черкелов.
Роли дублируют: А. Кончакова, Т. Семина, С. Коновалова, Г. Булкина, А. Алексеев, О. Голубицкий, А. Карапетян, Н. Зорская.

«Сержант Калень», 10 ч.
Производство творческого коллектива «Студио» (Польша).
Авторы сценария и режиссеры: Ева и Чеслав Петельские; оператор Мечислав Яхода; художник А. Вейман; композитор Тадеуш Бэрд.
Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа А. Беляев.
Автор русского текста Р. Гришаев; редактор П. Павлов.
Роли исполняют и дублируют: сержант Калень — Веслав Голас (дублирует В. Прохоров), капитан Вежбицкий — Юзеф Костецкий (Ю. Боголюбов), полковник Томашевский — Здислав Карчевский (В. Осенев), Мария — Зофья Слабошовска (Л. Матвеенко), Дверницкий — Януш Страхоцкий (А. Файт), Бир — Леон Немчик (Ю. Чекулаев).

«Конец агента», 9 ч.
Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).
Авторы сценария: Олдржих Данек, Вацлав Ворличек; режиссер Вацлав Ворличек; оператор Франтишек Ульдрих; художник Олин Босак; композитор Сватоплук Гавелка.
Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа А. Западенский.
Автор русского текста Е. Ром; редактор П. Павлов.
Роли исполняют и дублируют: Цирил Хуан — Ян Качер (дублирует В. Тихонов), Алиса Робертс — Квета Фиалова (Т. Семина), Фоустка — Иржи Совак (Е. Весник), его начальник — Иржи Плескот (В. Балашов), резидент — Ян Либичек (Е. Моргунов).

«Строго засекреченные премьеры», 9 ч.
Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).
Авторы сценария: Франтишек Даниэль, Зденек Дуфек, Мартин Фрич; режиссер Мартин Фрич; оператор Иржи Тарантик; художник Ян Заворка; композитор Яромир Вомачка.
Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа С. Юрцев.
Автор русского текста Ф. Каплан; редактор Л. Железнова.
Роли исполняют и дублируют: Владимир Гудец — Иржи Совак (дублирует А. Кузнецов), Лида, его жена — Иржина Богдалова (Н. Румянцева), Франтишек Ех — Честмир Ржанда (Е. Весник), Матысек — Владимир Меншик (Ю. Саранцев), Кликар — Иржи Немечек (А. Карапетян), Нуаре — Милош Копецкий (К. Барташевич).

«Как избавиться от Геленки», 7 ч.
Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).
Автор сценария Зденек Малер; режиссер Вацлав Гайер; оператор Ярослав Тузар; художник Владимир Лабский; композитор Любош Фишер.
Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Водяницкая; звукооператор дубляжа Л. Канн.
Автор русского текста Е. Роом; редактор К. Никонова.
Роли исполняют и дублируют: Петржичек — Вацлав Воска (дублирует В. Балашов), Вики — Иржина Ираскова (Т. Семина), спортивный обозреватель — Эдуард Цупак (Г. Крашенинников), Марцелка — Гана Брейхова (Л. Захарова), Славик — Йозеф Кемр (М. Глузский).

«Главная улика» («Нож»), 8 ч.
Производство кинематографического рабочего объединения «Белград» (Югославия).
Автор сценария и режиссер Жика Митрович; оператор Бранко Иватович; художник И. Радич; композитор Миленко Прохаска.
Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа Д. Боголепов.
Автор русского текста Я. Костричкина; редактор К. Никонова.
Роли исполняют и дублируют: Марко — Бата Живойинович (дублирует О. Мокшанцев), Тома — Любиша Самарджич (Ю. Козупин), Александр Киш — Зафир Хаджиманов, Анна — Вера Чукич (М. Виноградова), Соня — Дара Чаленич (В. Караваева), Петров — Раде Маркович (В. Балашов), Саша — Петр Словенски (А. Кузнецов), Златко Илич — Мия Алексич (А. Тарасов), Адам — Янез Врховец (К. Тыртов), Бела Павлович — Зоран Милославлевич (В. Гусев).

«Береза» (по одноименной повести Славко Колара), 7 ч.
Производство «Ядран-фильм» (Югославия).
Авторы сценария: Славко Колар, Анте Бабая, Божидар Виолич; режиссер Анте Бабая; оператор Томислав Пинтер; художник Велько Сеневич; композитор Анджелко Клобучар.
Фильм дублирован на киностудии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа Э. Казанская.
Автор русского текста Д. Брускин; редактор А. Борисова.
Роли исполняют: Манца Кожир, Бата Живойинович, Фабиян Шовагович.
Роли дублируют: И. Губанова, Н. Федорцов, А. Липов.

«Извозчик», 2 ч.
Производство Министерства информации Сенегала.
Режиссер Сембен Усман; оператор Кристиан Лакост.
Фильм озвучен на киностудии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Я. Умястовская.
В роли извозчика — Ли Абдулав.

искусство
КИНО

Сценарий

А. Митта,
Ю. Дунский,
В. Фрид

Комедия об Искремасе

Пролог

На холме за местечком стоял монастырь. Монахи бросили его, утекли кто куда. Окна были побиты, а двери сняты с петель и унесены. Теперь тут никто не жил.

Но странное дело: от одной из монастырских труб вдруг полез в ночное небо жгут дыма. А когда этот черный жгут хорошо вырос и мазанул размочаленным хвостом по самой луне, тогда в степи показались тихие, неслышные всадники.

С четырех сторон скакали они к монастырю — по шляху, по тропкам и прямиком по белому от лунного света ковылю.

Всадники съехались у порушенных монастырских ворот, слились в один черный ком, и этот ком покатился вниз с холма по разбитой степной дороге.

Тишина кончилась. Конники гикали, свистели, палили в воздух из обрезов. Вот они скрылись в лощине, где спало местечко, и спустя немного над крышами заметалось петушьими гребешками пламя. Это горели крестьянские хаты.

В ДВАДЦАТОМ ГОДУ ПО ЮГУ РОССИИ ГУЛЯЛИ БАНДЫ. ОДНА ТАКАЯ БАНДА ДОНИМАЛА МЕСТЕЧКО КРОПИВНИЦЫ. НИКТО НЕ ЗНАЛ, ОТКУДА ОНА БЕРЕТСЯ, КУДА УХОДИТ ПОСЛЕ НАЛЕТА. ВПРОЧЕМ, НАШ РАССКАЗ БУДЕТ СОВСЕМ ПРО ДРУГОЕ...

Пасмурным утром по столбовой дороге двигалась военная часть. Впереди на рослом сухопаром жеребце ехал полковник, за ним конники в черных лохматых папахах, потом пехота, а позади — артиллерия и обоз.

В ТЕ ЖЕ ДНИ ОТСТАВШИЙ ОТ СВОИХ БЕЛЫЙ ПОЛК ПРОБИВАЛСЯ В КРЫМ, К БАРОНУ ВРАНГЕЛЮ. ПУТЬ ЕГО ЛЕЖАЛ ПО КРАСНЫМ ТЫЛАМ, ЧЕРЕЗ МЕСТЕЧКО КРОПИВНИЦЫ. НО И НЕ ПРО ЭТО БУДЕТ НАШ РАССКАЗ...

Действие первое

В местечке Кропивницы шумела, суетилась ярмарка. Постная, конечно, ярмарка, не то что в мирное время.

На дверях кирпичной лавчонки дегтем было написано: «Карасину нема и не ждите», мануфактурная лавка была заколочена, в бакалейной гулял по пустым прилавкам ветер.

На майдан въехала бричка с рогожной халабудой. Пегая костистая лошадь плохо слушалась вожжей, потому что возница был городской человек и она его не уважала.

Вертя головой во все стороны, приезжий с интересом оглядывал базар. Только тыква имелась тут в изобилии. Ею торговали и в шорном, и в скобяном ряду. Повсюду высились штабеля, пирамиды, горы щекастых тыкв. Этот нетребовательный овощ урождался при всех режимах — его будто и не касались революция, интервенция, гражданская война.

Еще были на ярмарке синенькие, беленькие и красненькие — так назывались по-местному баклажаны, кабачки и помидоры.

Покупатели слонялись между рядами, но не покупали: такого добра у самих было богато. А чего у них не было, того и на ярмарке не было.

С развлечениями тоже обстояло плоховато.

Карусель не крутилась уже третий год, деревянные лошадки порастеряли за это время свои хвосты и головы. А в бывшем тире торговали опять-таки тыквой.

И совсем уж бедным был конный ряд: четыре негодящих клячи и жеребенок с замаранным хвостом. Возле них вертелась девочка-заморыш лет шестнадцати в разбитых мужских сапогах.

Задевая чужих волов, стукаясь о чьи-то оглобли, бричка с халабудой выкатилась на середину площади. Городской человек достал из-под козел медный охотничий рог, приставил к губам, надулся и затрубил.

Все головы враз повернулись к нему. А приезжий встал на козлы, откашлялся и заговорил. Фигурой он был мал и тщедушен, но голос у него оказался позычней охотничьего рога.

— Товарищи! — загудел он, легко перекрыв ярмарочный шум.— Революционный Всенародный Театр-Эксперимент начинает бесплатное представлéние! Смотрите и слушайте «Юлий Цезарь», трагедия Вильяма Шекспира в обработке Владимира Искремаса!

Он оглядел толпу — усатых хлеборобов, злых на скудные времена теток, черноногих ребятишек — и сказал, как приговорил:

— Вы римляне. Ваш император Юлий Цезарь убит. Убит революционерами... Но у тирана остались друзья. И вот один из них, Антоний, над телом Цезаря говорит речь. Антоний — это я.

Артист скрылся на секунду в халабуде, а когда появился снова, то на нем уже был длинный белый балахон.

— «Римляне, друзья, сограждане,— загремело над притихшей от удивления толпой, — прошу у вас вниманья. Я Цезаря пришел похоронить, а не хвалить...»

Неподалеку, между тиром и каруселью, стояло дощатое зданьице — не то балаган, не то театр — под вывеской «АНТРЕПРИЗА г-на ПАЩЕНКО». Оттуда вышел тучный молодой мужчина в шапочке «здрасьте-прощайте», сделанной из морской травы.

— А ну, ходи сюда,— закричал он, стараясь перекрыть набатный голос артиста.— Все ходи до меня! Иллюзион! Синематографическая лента «Драма на пляже»!

— Все видели, как в праздник
Луперкалий
Я трижды подносил ему корону
И трижды он ее отверг...—

гремел приезжий артист.

Иллюзионщик тоже перешел на стихи:

— Дамочки на пляжé в одном неглиже!
Кто не увидит, сам себя обидит!

Он схватил палку с гвоздем на конце и при ее помощи повесил на стенку фанерную картину, изображающую даму в купальном костюме и шляпе с перьями. Рядом он повесил вторую картину, потом третью — и все они были такие же интересные.

Римляне, не дослушав Антония, потянулись через базарную площадь к иллюзиону.

— Вот пакость-то! — говорили они, конфузливо косясь на афиши.— Ну-ну, пойдем поглядим...

Артист умолк на полуслове. В растерянности он стянул с головы лавровый венок и закричал по-детски беспомощно:

— Товарищи! Как же вам не стыдно!.. Куда вы? — Голос его утратил всякую зычность и дрожал от обиды и удивления.— Ведь если бы я жонглировал помидорками, вы бы стояли и глазели, разинув рот... Разве не так?.. А когда настоящее искусство — вам неинтересно!.. Почему?

К этому времени около брички осталась только одна слушательница — похожая на утенка девчушка в больших сапогах — та самая, что крутилась раньше у лошадей.

Жидким, но непрерывным потоком селяне уже текли в двери иллюзиона. Торжествуя свою мерзкую победу, иллюзионщик помахал конкуренту травяной

шапочкой. Но в этот момент начались новые и неожиданные события.

Словно дождь по крыше, зацокали копыта, ударили гулкие выстрелы.

— Банда! Банда! — закричал народ, и все, кто был на площади, бросились врассыпную.

С пушечным громом, будто ярмарка отстреливалась от наступающего врага, захлопывались ставни лавчонок, подпрыгивая, катились по земле тыквы.

На майдан вынеслись остервенелые всадники. Они палили во все стороны из куцых обрезов, орали, свистели.

Бараньи шапки у всех были надвинуты низко-низко, лица до самых глаз укутаны то ли шарфами, то ли рушниками.

Пролетая мимо карусели, самый веселый из бандитов махнул шашкой и срубил голову деревянной лошадке.

На обезлюдевшей базарной площади скалились желтыми зубами расколотые тыквы. Визжали, тычась друг в друга, перепуганные мешки с поросятами.

Иллюзионщик, шмыгая между рядами, спасался бегством.

А в другую сторону мчался, нахлестывая лошадку, артист, и римская его тога хлопала на ветру, как белый флаг.

Третья сила, сказавшая последнее слово в споре двух искусств, проскакала табуном кентавров через площадь и оставила за собой жгуты пыли, эхо пальбы да труп единственного представителя Советской власти на ярмарке — пожилого милиционера.

Повозка с халабудой остановилась, въехав на боковую улочку. Здесь было тихо и безопасно. Артист стянул с себя тогу и вдруг обнаружил, что возле брички стоит и, не мигая, смотрит на него все та же девчушка в больших сапогах.

— Опять ты! —улыбнулся артист. Он был польщен.— Тебе понравилось? Ты любишь театр?

— Дядичко,— сказала девчушка,— я бачу, у вас коняка, як була у моего батька... Може, это она и есть?

Артист обиделся и огорчился.

— Ничего подобного! Я ее купил у цыгана.

— А мени сдается — это наш Лыско. Отдайте его, будьте ласковы.— И девчушка нежно позвала: —Лыско! Лыско!

Лошадь и ухом не повела.

— Вот видишь,— сказал артист с облегчением.— Никакой это не Лыско. Его зовут Пегаш. Но я его называю Пегас... Н-но, Пегас!.. Н-но!.. Н-но, Пегаш!

Но лошадь не отзывалась и на эти клички.

Артист сердито хлестнул ее вожжами по пегим ребрам. Такое обращение Пегас понимал, и бричка медленно покатилась по заросшей лопухами улочке.

Тяжелое медное солнце скатилось уже к самым крышам.

Ведя под уздцы совсем приморившегося Пегаса, артист переходил от дома к дому, а девчушка в сапогах уныло и упорно следовала за ним.

...В конце проулка, где уже начинались огороды, стояла хибара с выбитыми окнами и гостеприимно распахнутой дверью. Перед ней приезжий и остановился.

— Хозяин! — крикнул он зычно.— Кто хозяин? — Поскольку никто не отозвался, артист сам ответил: — Я хозяин!

Он вошел в хибару, огляделся и остался доволен своим новым жильем. Пол не был загажен, из мебели имелись стол и лавка, а крыша просвечивала только в двух-трех местах.

Приезжий снова вышел на улицу, начал распрягать Пегаса и вдруг вспомнил про свою преследовательницу. Ну конечно! Она была тут как тут. Стояла шагах в десяти и угрюмо наблюдала за действиями артиста.

Тот забеспокоился.

— Уходи сейчас же! — сказал он суровым голосом.— Кыш!

Девчушка отодвинулась на шаг.

— Отдайте Лыска, то и уйду.

...Уже давно вместо солнца над крышами повисла луна. Искремас сидел в хибаре у окошка и с ненавистью глядел на девчушку, столбиком торчащую посреди улицы. Обоим хотелось спать.

Девушка зевнула. Зевнул и Искремас. Внезапно в его глазах, совсем уже слипавшихся, зажегся свет какой-то идеи.

— Ты что, всю ночь собираешься тут стоять? Но это же дико!.. Ну, давай так: утром пойдем в ревком. Они разберутся, чья это лошадь. А пока заключим перемирие... Заходи в дом и спокойно спи до утра. По рукам?

— Ни,— сказала девчушка, подумав.

— Но тебе холодно! Тебе хочется спать!.. Я ведь вижу.

— Ни. Не пийду до хаты... Вы щось со мной зробите.

— Что? Что зроблю?

— Будто не знаете... Юбку на голову, тай годи... Была девка, стала баба.

Искремас даже задохнулся от возмущения.

— Ведь ты ребенок! — выкрикнул он, когда к нему вернулся дар речи.— Откуда у тебя такие мысли?..

Он отбежал от окна, но тут же возвратился.

— Стоишь? Ну и стой на здоровье... И он уселся за стол спиной к окну.

При свете керосиновой лампы была видна только спина Искремаса, но эта спина так понятно двигалась, что девушка могла угадать каждое действие своего врага.

Вот он постукал о стол, лупя крутое яичко... Вот он запихал его в рот — видимо, целиком, потому что когда он повернулся и спросил: «У тебя, случайно, соли нету?» — щека у него была оттопырена, а голос как бы закупорен.

Не получив ответа, артист снова нагнулся к столу и повозился, разворачивая что-то.

Потом вытер жирные пальцы о волосы и опять спросил:

— Хоть ножик-то у тебя найдется? Сало порезать.

— Нема...

— Эх ты... Ну, ладно. Заходи, сала поедим.

Девушка не ответила, но подошла ближе к окну.

Артист стал рвать сало зубами. Шмат был, наверно, очень большой и тугой: голова Искремаса моталась из стороны в сторону, даже лопатки шевелились.

Девушка не выдержала и двинулась к открытой двери.

Надо сказать, что никакого сала у Искремаса не было. И он давно забыл, каковы на вкус крутые яйца. Он сидел за пустым столом и делал вид, что ужинает: кусал несуществующее сало, заедал воображаемым хлебом. При этом он посматривал уголком глаза на дверь.

Как только девушка переступила порог хибары, Искремас метнулся к двери и проворно задвинул щеколду.

— Ага! Попалась! — закричал он, радуясь успеху своей затеи.

Пленница рванулась назад, но было уже поздно. Она отчаянно замолотила кулачками по спине Искремаса, как заяц по барабану. Однако отпихнуть артиста от двери ей не удалось. Он был сильнее.

Поняв, что бой проигран, девчушка печально утерла нос рукавом и села на лавку. Она поглядела на голый стол, и глаза у нее стали вдвое больше от удивления.

— А дэ ж? — спросила она испуганно.

— Нету! — засмеялся Искремас.— И не было. Просто я тебе показал, как умный человек может перехитрить глупого!

— Нема сала... Ничого нема,— прошептала девчушка. И вдруг заплакала злыми, безнадежными слезами.

Искремас смутился.

— Девочка, перестань! Ну, перестань! — Он забегал по комнате, натыкаясь на стол и лавку.— Ах я скотина! Ах я дурак! Ну, прости меня... Слушай, не плачь, у меня есть еда! Должна быть. Вчера, во всяком случае, что-то было...

Говоря это, артист выгребал из своего саквояжа разные предметы: лохматую бороду, корону, шерстяной носок и наконец то, что искал,— краюху хлеба и пол-луковицы.

— На, на, на!

Девушка взяла хлеб и стала жевать, не переставая плакать. А Искремас суетился вокруг нее:

— Не плачь! Ты же подавишься! И не торопись. Как тебя зовут?

— Крыся!

— Крыся? Странно... Это что же, прозвище?

— Ни, призвище у меня Котляренко. А зовут Христина.

— При чем же тут Крыся?

— Я ж вам русским языком кажу!..— Крыся действительно старалась говорить с Искремасом по-русски. Для этого она, как могла, коверкала украинский язык, разбавляя его русскими словами.— Я ж вам русским языком кажу... У меня хозяева были поляки. Они меня Крысей звали. По-нашему Христя, а по-ихнему Крыся... Хорошие такие хозяева — только они меня прогнали. Я ихнее дитя убила.

— Убила? — с ужасом переспросил артист.

— Та не до смерти!.. Уронила с рук, шишку набила.

— Понятно... А родители твои где?

— Вмерли от тифу. Уже год, як вмерли.

— М-да... Невесело. Ну что же, Крыся, будем знакомы. Моя фамилия Искремас.

— То не христианское имя.

— Конечно, нет! Это псевдоним. Искусство революции массам. Сокращенно — Иск-ре-мас. Поняла?

— Не... Та мени все равно.

— Тем лучше. Так вот, Крыся, ты умная девочка и должна уяснить себе: это лошадь не твоя. Это моя лошадь.

— Ни.

— Ну как хочешь... Кретинка!

Кроме горницы в хибаре был чулан. Там Искремас постелил на полу попону, а вместо подушки пристроил свой сак.

— Тут ты будешь спать,— объяснил он Крысе.

Потом пощупал сак — не слишком ли жестко — и извлек из него два альбома. Один альбом был толстый, другой — тонкий. На обложке тонкого был нарисован рукой Искремаса лавровый венок, а на толстом — череп и скрещенные кости.

— Знаешь, что это такое? Рецензии.— Искремас помахал тощим альбомом.— Вот тут меня хвалят, а тут... Тут всякая чушь. Писали злобные идиоты...

Толстый альбом с черепом артист швырнул в угол, а тоненький небрежно протянул девушке.

— На. Можешь почитать.

— А навищо?

— Как хочешь.— Искремас обиделся.— Тогда ложись и спи. И даю честное слово, что никто тебя не тронет.— Он вышел, прикрыв за собой дверь, и сказал уже из комнаты:— Но и ты дай мне слово, что не убежишь. Ведь должны мы верить друг другу?

— А як же,— донеслось из чулана.

Искремас подумал, потом взял табуретку и, стараясь не шуметь, просунул одну из ее ножек в дверную ручку. Теперь дверку нельзя было открыть изнутри.

Крыся лежала, сжавшись в комочек, и настороженно прислушивалась к непонятному шороху. Потом встала, неслышно подкатила к двери кадку, на кадку взгромоздила какой-то ящик и для надежности подперла дверь ухватом.

Утром Искремас проснулся от пения птиц. Он вскочил с лавки, прошлепал босиком к окну и тоже запел хриплым утренним баритоном:

— Я раджа, индусов верный покровитель.
Правлю страной, как пра...

И вдруг глаза у него широко раскрылись, а рот захлопнулся.

В пейзаже, который он видел из окна, чего-то недоставало. И он только сейчас понял, чего именно. Коновязь была на месте, бричка с халабудой тоже — а вот Пегас исчез без следа.

В гневе и обиде артист кинулся к чулану. Табуретка была не потревожена. Отшвырнув ее, Искремас толкнул дверь. Она не открывалась. Искремас толкнул сильнее: отъехала со скрипом Крысина баррикада, и артист протиснулся в чулан.

Крыся спала на попоне. К груди она крепко, как ребеночка, прижимала зазубренный топор — видно, нашла его среди хлама.

Искремас сумел оценить горький юмор ситуации и даже улыбнулся. Он взял из Крысиных рук топор и стал трясти девушку за плечо:

— Крыся! Крыся!.. Вставай!

Она открыла глаза и увидела над собой топор.

— Ой, дядечка, не убивайте!

— Крыся, проснись,— сказал Искремас печально.— Нашу лошадь украли.

Искремас умывался на улице возле осиротевшей коновязи. Крыся поливала ему из жестяной кружки. К артисту уже вернулось хорошее настроение.

— А может, и к лучшему, что этого Росинанта увели,— говорил он, отфыркиваясь.— Побуду месячишко в ваших краях.— Он на секунду опечалился.— Конечно, хотелось бы к началу сезона быть в Москве... Но не судьба. Поставлю что-нибудь здесь... В конце концов, не важно, в какой печке горит огонь. Важно, какой огонь!.. Ты будешь умываться?

Крыся грустно мотнула головой.

— Как хочешь. У нас свобода совести.— Он утерся холщовым полотенчиком, сунул его в карман и вздохнул:— Ладно. Настал печальный миг разлуки. Прощай, Крыся, прощай навек.

Девушка сморщила лоб в напряженном раздумье.

— Дядечка,— сказала она вдруг.— можно я при вас останусь?

— Как это при мне?

— Да так. Замисть дочки... Буду вам стирать, варить. А вы меня будете жалеть. Может, и покушать дасьте, если у вас останется.

Лицо у нее жалобно скривилось, губы и нос запрыгали. Искремас очень растерялся.

— Нет, нет, нет, это исключено!.. Я бы рад, честное слово, но подумай сама — куда я тебя возьму?.. У меня ни кола, ни двора...

— Возьмите! — повторила Крыся настойчиво и даже уцепилась за руку Искремаса, чтобы он не убежал.— Вы одни пропадете... Бо вы малахольные...

Полностью одетый и побритый, артист шагал по зеленой, в садочках, улице. Рядом семенила повеселевшая Крыся. То и дело она забегала вперед, но тут же возвращалась — будто собачонка, которая боится потерять хозяина.

Над плетнями, как лысые головы, торчали на кольях выставленные для просушки горшки. Проходя мимо, Искремас щелкал их по лбу.

Из одного садика — с вывороченным и поваленным плетнем — доносился крик:

— Да что же ты делаешь? Идол косоглазый!.. Краску-то зачем переводишь? Люди, глядите на него!

Искремас остановился поглядеть и послушать.

В саду, у надломленной яблони, стояла, скрестив руки на толстой груди, баба и ругала своего мужика. Тот действительно занимался очень странным делом — красил зеленые неспелые яблоки в красный цвет.

На скамеечке перед ним стояли банки с краской, он макал кисть и красил. На яблоках возникали яркие полоски—оранжевые, красные, малиновые. И покрашенные яблоки выглядывали из листвы, словно краешки маленьких радуг.

— Человече! — не выдержал Искремас.— Что это вы делаете?

Упрямо сжав скулы и не отвечая, хозяин продолжал свою непонятную работу. А баба выкрикивала:

— Лучше снял бы яблоки — поросеночку!..

Искремас поглядел на покореженный ствол, на корни, торчащие наружу.

— Да, погибла яблонька, погибла... Кто ж это ее?

— Банда, вот кто!.. Бомбами кидались,— крикнула баба и потянула мужа за рукав.— Да брось ты, дурень!

Хозяин зыркнул на нее своими дикими, косоватыми глазами, продолжая водить кистью.

Подперев пальцем подбородок, Искремас смотрел, как зеленые яблоки одно за другим становятся красными.

— Крыся! Ты знаешь, кто это?

— Спантелеченный?—догадалась Крыся. — Ненормальный?

— Это человек красивой души! — строго поправил Искремас.— Но ты не видишь, потому что тебя никто не научил смотреть. Этим яблокам людская злоба отказала в счастье созревания. А он их пожалел — и вот они созрели под его кистью...

Он снова повернулся к хозяину яблони.

— Вы садовник?

— Маляр.

— Маляр?.. Скажите, а вывески на базаре — это не ваша работа?

Маляр кивнул.

— Вот и отлично! Вы для меня просто клад...— Он представился:— Владимир Искремас. Проездом в Москву я решил основать здесь Революционно-экспериментальный театр. Я уже и место присмотрел. А вы мне поможете писать декорации...

Зрители в иллюзионе ждали сеанса и лузгали семечки. Чуть не у каждого на коленях лежал большой, как колесо, подсолнух. Искремас с Крысей пристроились в заднем ряду.

Экраном служила латаная простыня, а рядом с проекционным аппаратом был укреплен дамский велосипед и на табуретке стояла облупленная шарманка.

Иллюзионщик запер дверь на крючок, оседлал велосипед и принялся ногами крутить педали, одной рукой — ручку аппарата, а другой — шарманку. Зажужжала динамо-машина (ее приводил в действие ремень, идущий от велосипедного колеса), застрекотал проекционный аппарат, и на экране появилось название ленты: «Драма на пляже».

Шарманка загнусила «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь». Под эту музыку возникли море, пляж, а на пляже счастливое семейство — муж, жена и их дитя в соломенной шляпке.

Жена под хохот зрителей сбросила с себя платье и осталась в купальном костюме с непозволительно короткой, чуть не выше колен, юбочкой. Муж тоже разделся и тоже оказался в купальном костюме.

— Городская дама, а ни стыда, ни срама...— прокомментировал иллюзионщик.— Дивитесь на москаля — бегает, зад заголя!

Зрители еще похохотали. Искремас с омерзением отвернулся от экрана.

Между тем драма на пляже развивалась. Муж куда-то удалился, поцеловав на прощание жену и дочку, а из моря тут же вылез некто с усиками и в полосатом, как тигр, купальнике.

— А вот московский франт-элегант,— объяснил иллюзионщик.— На ходу подметки режет, завлекает женский пол!

Надо сказать, что иллюзионщик добывал хлеб свой в поте лица своего. Он выкрикивал комментарий, не переставая работать руками и ногами.

А на экране легкомысленная дамочка уже вовсю кокетничала с усатым-полосатым. Вот они, взявшись за руки, скрылись в кустах.

— Ось воно як по-городскому! — поддавал жару иллюзионщик.— Мужик из дому, а жинка к другому!

Зрители прямо-таки зашлись от хохота. Не смеялись только Искремас и Крыся. Артист в ярости скрежетал зубами, а Крыся, сцепив у подбородка худые ручки, не отрывала от экрана зачарованных глаз.

— Не смей смотреть! — прошипел Искремас.— Это же галиматья!

— Та ну вас! — отмахнулась Крыся.— Я вже пять разов смотрела. Сейчас так жалко будет... Ой! Ой!

И она заплакала.

— Не смей! Не смей плакать! — приказывал Искремас.

Но события на экране действительно приняли печальный оборот. Дитя, оставленное без присмотра, уронило в море свой мячик, побежало за ним, споткнулось... и вот уже на пустынных волнах качается лишь детская соломенная шляпка.

— Эх, интеллигенция! —злорадно комментировал иллюзионщик.— Пардон-мерси! А родное дитя, будто кутенка, утопили!

Тем временем преступная мать вернулась из кустов, увидела на волнах детскую шляпку и, все поняв, стала в отчаянии ломать руки.

Крыся зарыдала в голос.

— Ой, лышенько! — завздыхали в темноте и другие зрительницы.

Лента кончилась. Публика, громко топая, двинулась к выходу. Остались сидеть только Искремас и Крыся.

Иллюзионщик утер взмокший лоб и улыбнулся Искремасу.

— Что, коллега, не одобряете? — сказал он нормальным петербургским голо-

сом.— Ей-богу, зря. Народ меня ценит. Они мне хлеба, я им зрелищ...

Больше Искремас не мог терпеть.

— Это возмутительно! — завопил он.— Люди истосковались по искусству, а вы их пичкаете черт знает чем! Убирайтесь отсюда вон! Здесь будет проживать Вильям Шекспир!

— Позвольте! По какому праву?— окрысился иллюзионщик.

— По какому праву? — процедил Искремас сквозь сжатые зубы. Теперь он (конечно, бессознательно) играл уже другую роль: не Христа, изгоняющего торговцев из храма, а чекиста, которому этих торговцев поручено арестовать.— По какому праву?.. Я эмиссар революционного театра. То, чем вы тут занимались,— профанация искусства, а следовательно, скрытая контрреволюция!.. Я реквизирую данное помещение. У меня мандат ревкома!

И, зловеще прищурившись, он сунул руку в карман — не то за мандатом, не то за наганом.

Зрители, задержавшиеся было в дверях, чтобы послушать скандал, при грозных словах «мандат» и «реквизировать» сразу улетучились.

— Если мандат, тогда — пожалуйста,— потерянно сказал иллюзионщик и стал свинчивать свою механику.— Но уверяю вас, я тоже, в меру своих сил, сеял разумное, доброе и вообще...

— Вам помочь? — неловко спросил Искремас. Ему уже стало жалко побежденного.

Но иллюзионщик испуганно замотал головой, вывел на улицу свой дамский велосипед, взгромоздил на горб аппарат, динамо, шарманку и поехал, вихляя, с базарной площади.

Искремас окинул антрепризу г-на Пащенко хозяйским взглядом.

— Крыся! — сказал он и обнял девчушку за худенькие плечи.— Я видел, ты плакала, когда смотрела на экран. Но ведь это была дрянь, подделка... И вообще белиберда!.. А я открою для тебя дверь в настоящее искусство. В новый, удивительный мир!

На оглоблях брички сушились рубахи и подштанники Искремаса. Выплеснув мыльную воду, Крыся прислонила корыто к стенке, взяла топор и принялась щепить полешко — на растопку.

Искремас беседовал в халупе с маляром — тем самым, что красил яблоки. Артист был в свежей белой сорочке и подомашнему босиком.

— Сейчас, когда нету керосина, соли, спичек — когда вообще ничего нет, кроме сыпного тифа,— говорил Искремас, перегнувшись через стол к гостю,— обыватель испугался революции, попятился... А я, как и в первый день, скажу ей: да святится имя твое!

Маляр слушал, застенчиво улыбаясь, а странные его глаза глядели и на Искремаса и куда-то еще.

— Она дала мне внутреннюю свободу. То искусство, о котором я мечтал всю жизнь, стало теперь возможным... Даже необходимым!

Вошла Крыся, села в уголку и стала штопать носок артиста.

— Я выведу театр на простор площадей. Уличные толпы будут моими статистами, а может быть, и моими героями!.. Традиционный театр — лавка старьевщика. Колосники, софиты, Немировичи... Весь этот хлам не нужен революции!

— За царем лучше було,— отозвалась Крыся из своего угла.

— Что ты мелешь, дура? — подскочил на месте Искремас.— Кто тебя научил?

— Хозяева говорили.

Искремас успокоился.

— А, хозяева... Что ж, по-своему они правы. Им, хозяевам, при царе действительно жилось лучше. А теперь нам живется лучше, потому что теперь мы хозяева... Кстати, у нас гость. Почему ты его не угощаешь?

— Нема ничóго,— с вызовом сказала Крыся.

— Как это нема? А картошка!.. Я видел, ты чистила.

— Нема никакой картопли.

— Здравствуйте! Он же сам нам принес. Целый мешок!

Маляр сидел и миролюбиво улыбался.

Искремас вскочил из-за стола и полез смотреть в печку. При этом он говорил гостю:

— Поразительное существо!.. Упрямая, злая и глупа, как морская свинка. Представляете, она даже не может запомнить, как меня зовут! Ну-ка отвечай — как меня зовут?

— Якиман, — неуверенно сказала Крыся.

— Искремас! Искремас!.. А вот и картошка. Зачем же ты лгала?

— А всех кормить, так сами с голоду подохнем.

— Замолчи! — Он поставил перед маляром дымящийся чугунок.— Вот. Прошу вас... И ты, Крыся, поешь.

Сам Искремас есть не стал. Он вообще ел очень редко: всегда находились какие-нибудь более важные дела. Сейчас, например, комкая в пальцах подбородок, он наблюдал за Крысей.

— Глядите на эту личинку,— сказал он маляру.— Ведь я из нее сделаю актрису. Хорошую актрису... Потому что, как сказал бы френолог, у нее есть шишка искусства!.. Есть, есть.— Он повернулся к маляру.— Да, так вот... Этот ваш городок — пустыня, которая ждет дождя. И мой спектакль будет таким дождем. Ливнем! Я поставлю нечто вроде мистерии о Жанне д'Арк...

Маляр робко кашлянул. Вообще-то он был прекрасный собеседник — то есть ничего не говорил, а только слушал. Но тут и он не выдержал.

— Не пойдут,— сказал он грустно.

Искремас ужасно огорчился — у него даже губы задрожали. Он побарабанил пальцами по столу, тряхнул головой, отгоняя сомнения, и сказал наконец:

— А я вам говорю, пойдут! Валом повалят!

По улицам местечка двигалась необычная процессия. Шестеро мальчишек волокли за оглобли бричку Искремаса. На бричке был воздвигнут черный деревянный крест, а к этому кресту была привязана Крыся — в дерюжном балахоне и с распущенными волосами.

За повозкой шли мальчишки поменьше, в черных рясах с капюшонами, с факелами в руках.

Возглавлял процессию Искремас, в белой сутане с нашитыми черными крестами. Размахивая горящим факелом, он выкликал:

— Добрые горожане! Идите за мной!.. Мы будем сжигать самозванку и колдунью... Она виновна в том, что она умнее нас, смелее нас, честнее нас! На костер ее за это, на костер! Погреемся у веселого огня, добрые горожане!

К тому моменту, когда бричка выехала на базарную площадь, за нею уже тянулась большая толпа.

— Религию позволили? — спрашивали друг у друга любопытные.

— Ага... А вон тот, горластый,— это новый батюшка.

— Пип?

— Який, к бису, пип. То комэдия.

— Ничего не комедия. Ворожейку споймали, зараз палить будут!..

У дверей антрепризы переминался с ноги на ногу маляр, в берете с пером и с алебардой. Алебарду он держал, как маховую кисть.

Крысю вместе с крестом сняли с повозки и внесли в театр. Давя друг друга, зрители ринулись следом.

Рукописная табличка «Председатель ревкома» была прибита к стенке большим гвоздем. На этом же гвозде висел маузер в деревянной кобуре.

Стены ревкома были расписаны агитфресками: мужики попирали толстобрюхих мироедов, рабочие ковали мечи.

(История сохранила нам рассказы о красочных уличных шествиях двадцатых годов, о Витебске, разрисованном революционными художниками. Поверим же тому, что на стенах уездного ревкома теснились фигуры, какие, наверное, нарисовал бы Питер Брейгель Мужицкий, живи он в двадцатые годы двадцатого века.)

Посреди комнаты на табуретке сидел посетитель и уныло разглядывал расписные стены.

А председатель, молодой и степенный, втолковывал ему:

— Гражданин Щапов, эта банда у нас, как бельмо на глазу, или, понятней сказать, как чирей на заднем месте. И вы обязаны нам помочь!

— Но я же ни сном, ни духом!..

— Как бывший буржуй,— продолжал председатель, не слушая,— вы свободно можете знать, где они ховаются, кто их вожак...

— И как здоровье персидского шаха,— желчно добавил Щапов.

— Шо вы этим хочете сказать?

— А то, что я про банду ничего не знаю и знать не хочу!.. Не верите — расстреляйте меня! — Он рванул на груди ветхую манишку.— И жену стреляйте! И детей!

Председатель досадливо поморщился.

— Это вы предлагаете большую глупость. Зачем же нам стрелять ваших деток? Идите себе.

Поклонившись, Щапов пошел к дверям.

Ревкомовский писарь, который все это время скрипел пером, не поднимая головы, теперь встал. Был он не старше председателя, чернобров и смугл лицом. Одернув гимнастерку, он вышел из-за стола и загородил дорогу бывшему буржую.

— Не торопись,— сказал он негромко.— Это тебе был официальный допрос, а теперь давай говорить по душам. Отвечай, буржуйская морда, где банда? Кто у них атаман?

Он защемил между пальцами мясистый нос Щапова и крутанул.

— Охрим! — сердито закричал председатель.— Опять? А ну, брось!

Писарь отпустил буржуйский нос. Щапов пулей выскочил за дверь. И сразу же в комнату просунулась взволнованная физиономия иллюзионщика.

— Товарищи! Разрешите обратиться!

— Почекайте трохи,— недовольно сказал председатель, и дверь закрылась. А предревкома снова повернулся к Охриму.— Шо ты за мучитель? — покачал он головой.— Это же стыд! Это позор!

— А это не стыд, что мы ту клятую банду ловим, ловим за хвост, а ухватить не можем?!..

Дверь опять отворилась. На пороге топтался иллюзионщик.

— Товарищи! Разрешите все-таки обратиться!

— Ну, шо там у вас? — вздохнул председатель.

— Товарищи, пожар! Горит театр, товарищи!

Когда председатель, Охрим и запыхавшийся иллюзионщик прибежали на базарную площадь, над театром клубился сизый дым, а очумелые зрители спасались от огня через окна и двери.

Председатель прибавил ходу. Прорезав толпу, он подбежал к театру, но попасть внутрь не смог. В дверях билась и верещала Крыся — закопченная, дымящаяся. Она рвалась на улицу, но перекладина креста, к которому Крыся была привязана, не проходила в дверь.

Сзади суетился Искремас. Он еще раз прианалег, и ему удалось выпихнуть крест, а вместе с ним и Крысю наружу. Сам же Искремас нырнул обратно в дым.

Председатель отвязал тлеющую Крысю от креста и накинул на нее свою шинель.

В это время из дверей выбежал Искремас, волоча за собой театральный занавес.

— Первый блин комом! — закричал он и обвел собравшихся радостными глазами. — Но все равно, это было грандиозно!

— Шо вы этим хочете сказать? — строго спросил председатель.

— Товарищ председатель! — всунулся в разговор иллюзионщик.— Отберите у него мандат!

— Мандат! Никакого мандата мы ему не давали.— Председатель повернулся к Искремасу.— Значит, театр заняли самочинно, да еще и людей пожгли? Ось, дивчину осмолил, як порося!..

На крыше театра маляр и Охрим, с ведрами в руках, деятельно тушили пожар. А Искремас прижимал к груди занавес, словно спасенное в бою знамя, и объяснял председателю ревкома:

— Поймите, я хотел расшевелить обывателей... Даже напугать их... Но не бенгальским же огнем!.. Настоящему искусству нужен огонь, который бушует, который жжет! В этом была идея спектакля!.. А кулиса загорелась случайно.

— Вот и вышло, что ваша идэя глупая и вредная для народа,— сказал председатель наставительно.— Почему вы не пришли посоветоваться? Мы бы вас научили, шо в театре можно, а шо нельзя.

Искремас затрясся от злобы.

— Ну, знаете... Если каждый дурак начнет меня учить...

— Шо вы этим хочете сказать?

— Что вы дурак.

Собравшиеся вокруг зеваки ахнули, Крыся охнула, но председатель и бровью не повел.

— Понятно,— сказал он и поманил рукой двух здоровенных парней.— А нука, возьмите этого гражданина под арест.

— Да кто вы такой? — заорал Искремас.— Как ваша фамилия?

— Я-то знаю, кто я такой,— усмехнулся председатель.— А кто вы такой, это еще надо прояснить... Тут приезжал один артист. Раввин... Не, не раввин. Брамин. Индийские фокусы показывал... Такий пройдисвит! Две керосиновые лампы с театра увез... Со стеклами.

— Не чепляйтесь до него! — закричала Крыся и стала отпихивать председателя подальше от Искремаса.— Вин божевильный, нерозумный... Чи вы не бачите?.. Дядько Якиман, пийдемо до дому!

— Обожди, Крыся! — сказал Искремас. Сощурившись, он глядел на председателя.— Все, что я делаю, я делаю

для революции. И предан ей не меньше, чем вы. А меня под арест?.. Дудки! Ничего у вас не выйдет. Я свободен, как ветер. Я здесь проездом!..

— А я так думаю, шо вы у нас погостюете,— возразил председатель и кивнул хлопцам.

Двое активистов повели Искремаса в тюрьму. Он шел, то и дело пожимая плечами, с горькой и недоуменной улыбкой на губах.

А председатель шагал в другую сторону. За ним бежал иллюзионщик и на бегу приставал:

— Тысячу раз извиняюсь, могу я занять помещение?..

Сегодня председатель Сердюк проводил в ревкоме разъяснительную работу среди нацменьшинств. Те держались двумя кучками: у правой стенки цыгане, у левой— пожилые евреи.

— Товарищи трудящиеся цыгане, — степенно говорил председатель.— Вы должны в корне изменить свое отношение к лошадям...— Он повернулся налево.— А вы, товарищи трудящиеся евреи, должны в корне изменить...

Речь председателя прервал вбежавший в комнату писарь Охрим. Нагнувшись к уху председателя, он тихо и торопливо сказал:

— Товарищ Сердюк, плохие дела. Белые...

— Белые? Ты шо, пьяный?.. Банда!

— Какая там банда... Говорят вам, белые!.. К городу подходит белый полк. Не знаю, откуда взялись, но только идут с царским знаменем, в погонах, и есть у них артиллерия...

В подвале, который служил тюрьмой, содержался один арестант — Искремас. Съежившись в кулачок, накрывшись с головой пиджачишком, он спал на нарах.

Дубовая дверь с грохотом распахнулась и снова захлопнулась, пропустив в подвал предревкома и его писаря. Искремас вскочил со своих нар, будто его взрывом подбросило:

— Меня с утра не поили, не кормили!.. Что это такое? Где я нахожусь?.. В белой контрразведке?!

— Объясняю,— неторопливо ответил председатель,— в настоящий момент вы действительно находитесь в белой контрразведке... И мы тоже.

Только сейчас Искремас заметил, что оба ревкомовца без оружия и даже без поясов, а левая рука у председателя обмотана бурой от крови тряпкой.

— То есть как? — спросил артист упавшим голосом.—Что случилось?

Писарь Охрим не выдержал и улыбнулся.

— Белые в городе,— объяснил он.

Дверь распахнулась. На пороге стоял солдат, на плечах у него были погоны, а на фуражке — овальная кокарда.

— Который тут артист? А ну, выходи!..

У Искремаса на лбу заблестели бисеринки холодного пота. Он попробовал улыбнуться— ничего не получилось.

— Значит, меня первого,— сказал он ревкомовцам. — Прощайте, товарищи! Если останетесь живы, напишите Луначарскому, что...

— Давай, давай! Шевелись!

И дверь за Искремасом захлопнулась.

Штаб белого полка вселился в комнаты ревкома. Саперными лопатками солдаты соскребали со стен агитживопись, нагнанные в большом количестве бабы мыли полы. У тех и у других работа шла неспоро. Солдатики отвлекались, чтобы

похлопать мойщиц по вздыбленным задам. Бабы отмахивались мокрыми тряпками.

Табличка «Председатель ревкома» исчезла, а на гвозде вместо маузера висела сабля с офицерским темляком.

Под саблей сидел молодой веселый штабс-капитан и беседовал с Искремасом.

— Искремас? — удивлялся он. — Смешная фамилия. Что-нибудь французское?

— М-м... Не совсем, — выдавил из себя Искремас. Он сидел напряженно и неудобно, не касаясь лопатками спинки стула.

— Так вот, господин артист, открою вам военную тайну: мы идем в Крым, к генералу Врангелю. Здесь мы только на биваке. Но! — штабс-капитан строго постучал пальцем о край стола. — Но в городе пускай думают, что мы тут прочно и надолго! Нормальная жизнь, процветание искусств, торговли и ремесел... Посему обращаюсь к вам с покорной просьбой: устройте для нас гала-представление...

Искремас тоскливо смотрел на него. Сердце подсказывало, что с этим веселым штабс-капитаном шутки плохи. Тем не менее он сказал:

— Я не могу.

— Почему? — нахмурился штабс-капитан. — Это даже невежливо. Я ваш ангел-спаситель. Я вас выпустил из каталажки.

— Видите ли... Э-э... Простите, как ваше имя-отчество?

— Мое имя-отчество — господин штабс-капитан, — строго сказал офицер.

— Э-э... господин штабс-капитан, мой театр — это пар экселянс, театр Шекспира... Я не могу в короткий срок...

— Помилуйте, маэстро! Какой Шекспир? — Штабс-капитан опять развеселился. — Кто его будет смотреть? Вы да я?.. Слепите на скорую руку дивертисментик — куплеты, еврейские рассказики, данс-апаш... Наши дамы вам помогут.

Сквозь открытую дверь Искремасу видны были равнодушные бабьи зады, серые затылки солдат, скребущих стену. Никому не было дела до того, что сейчас артист подпишет себе смертный приговор.

— Все равно не могу, — сказал Искремас и поднялся со стула. — Это против моих убеждений.

— Так вы у нас идейный? — протянул штабс-капитан и, зажмурив один глаз, поглядел на Искремаса, будто целился. — Господи, ты слышишь? У актеров тоже убеждения!.. Что за страна!.. Адвокаты — Мараты, землемеры — Робеспьеры. Каждый провизор — Гарибальди!..

Его тираду прервал неожиданный и громкий шум. Четверо солдат под руководством унтера пытались втащить в комнату огромный, обитый железом сундук. Поскольку сундук в дверь никак не проходил, исполнительные солдаты стали выбивать дверную раму прикладами.

— Куда? — заорал штабс-капитан. — С ума посходили?

— До вас, васбродья, — сказал унтер. Унтер был калмык.

— Ты, Чингис-хан! Это же архив! Тащи его в подвал.

Накричав на унтера, штабс-капитан снова занялся Искремасом.

— Так вот, господин Карл Моор. Стало быть, мы вам плохи. А что вы будете делать без нас? — Он показал подбородком на моющих полы баб. — Все на четвереньки станете, как вот эти

Каллипиги! Станете на четвереньки и будете играть в обезьян!

Офицер помолчал, а потом сказал весело, как в самом начале разговора:

— Счастье ваше, что вы напали на человека мягкого, терпимого... Вот поймали мы двух местных комиссаров. Я и с ними по-человечески. Другой бы пристрелил на месте — а я нет! Я их буду судить. По закону. И повешу — тоже по закону... Короче говоря, засуньте свои убеждения в задницу! Идите и готовьте спектакль!..

Иллюзионщик снова был изгнан из храма искусства. На сцене под аккомпанемент пианино две дамы мелодекламировали:

— Три юных пажа покидали
Навеки свой берег родной...
В глазах у них слезы блистали,
И горек был ветер морской...

На дамах были трико, испанские трусы и бархатные береты. Одна из дам, кроме того, была вооружена алебардой. Это шла репетиция.

В первом ряду, сгорбившись, упираясь кулаками в колени, сидел Искремас. За его спиной стояла Крыся с солдатским котелком в руках.

— «Люблю золотистые косы!» — выкрикнула одна дама и оперлась на алебарду.

А вторая, указав пальцем, пояснила:

— «Так первый, вздыхая, сказал...»

— «Пойду умирать под утесы, где плещет играющий вал!» — закончила дама с алебардой и вздохнула так глубоко, что на ней что-то лопнуло, видимо, лифчик. Дама схватилась за плечо и спросила у пианистки: — Поленька, у вас найдется иголка?

— Владимир Павлович, у нас катастрофа! — сконфуженно сказала Искремасу вторая дама. И оба пажа скрылись за пианино — производить починку.

— Дядько Якиман, поишьте,— сказала Крыся и поставила котелок на скамейку рядом с Искремасом.

— Я не испугался их угроз,— невпопад ответил артист. Он думал про другое.— Ну что ж, они бы меня расстреляли. Подумаешь!.. Но я артист. Я должен ежедневно упражняться в ремесле, как скрипач!.. И даже не в этом дело. Понимаешь, они мои враги!.. И я должен сражаться с ними. Всегда, в любых условиях. Ведь я же могу в самый пошлый фарс вложить иносказание, некий скрытый смысл. Ведь, правда, Крыся?

— Вы поишьте.

— Отстань!.. Я тебе скажу больше: театр — это мое оружие! И я просто не имел права бросать его. Вместо меня сюда пришла бы какая-нибудь мразь и поставила бы... Не знаю, что... «Жизнь за царя»!..

Искремас со злобой поглядел на сцену.

Дамы уже успели вернуться и теперь декламировали, принимая разные позы:

— А третий любил королеву.
Он молча пошел умирать...

Не выдержав, артист вскочил и замахал руками:

— Не то! Не то! Не то!.. Сделаем по-другому! — Он взбежал на сцену и стал объяснять огорченным дамам: — Поймите, сейчас война! Сейчас все прекрасно знают, как и почему люди идут умирать!.. А эти голубые сопли никому не нужны!

— Я исполняла это в Ростове, в офицерском собрании,— жалобно сказала дама с алебардой.— Меня на руках носили!

— Кто вас носил? Иван Поддубный? — желчно спросил Искремас. Он подбежал к пианино и сыграл мелодию «Пажей» на какой-то свой манер: в лихорадочном темпе, бесстыдно-весело.

— Вы будете петь и двигаться вот так! Пошлость мы доведем до абсолюта.

Он показал как, и дамы испуганно ахнули:

— Но ведь это выйдет шансонетка!

— Выйдет именно то, что нужно! В этой белиберде появится зловещий юмор!.. Прошу!

Искремас оседлал алебарду, как деревянную лошадку, и поскакал вокруг сцены, непристойно оттопырив зад. Дамы скакали за ним, вскидывали ноги и пели:

— Три юных пажа покидали
Навеки свой берег родной!
В глазах у них слезы блистали...

Крыся смотрела на эту вакханалию с нескрываемым омерзением.

— Пане режиссер! — негромко позвали из зала. — Можно вас на минуту?

Искремас оглянулся и похолодел: между скамейками стоял ревкомовский писарь, тот самый, которого штабс-капитан собирался повесить по закону. Был Охрим в своих галифе и хромовых сапогах, только на плечи накинул рыжую домотканую свитку. Свитка эта была вся мокрая: на дворе шел дождь.

— Вы ко мне, това... э-э... сударь? — спросил Искремас дрогнувшим голосом. И велел дамам: — Продолжайте.

По дороге на сцену Охрим забрал из Крысиных рук котелок с обедом. Девчушка пискнула протестующе, но Искремас замахал на нее руками, приказывая молчать.

Рядом со сценой был чуланчик — то ли гримерная, то ли комната режиссера. Туда и завел Искремас писаря.

— Они вас отпустили?!

— Они отпустят! — усмехнулся Охрим и пригладил ладонью мокрые волосы. — Утекли мы с председателем.

Рассказывая, он выуживал из котелка картофельные блины-дранцы и с нагулянным в тюрьме аппетитом поедал их.

— Вы можете на меня положиться!.. — сказал Искремас с жаром.

Писарь снисходительно улыбнулся.

— Я тут у вас дождь пересижу.

Искремас заволновался:

— Конечно! Конечно!

За дощатой стенкой затопотали сапоги, забрякали шпоры, раздались офицерские голоса:

— Анюта, Маргарита Власьевна! Какое зрелище очам!

— Ор-ригинально! Ор-ригинально!

Искремас с тоской огляделся: запасного выхода в чулане не было, окон — тоже.

— А где ваш деспот и тиран?

Дамский голос ответил:

— Уединился вон туда...

— С хористочкой?.. Сейчас мы нарушим ихний тет-а-тет!

За стенкой засмеялись, заговорили все вместе, так что слов было не разобрать.

Охрим неторопливо отцепил от пояса фляжку-манерку. Из ее горлышка почему-то торчал фитиль. Писарь чиркнул спичкой, и фитиль, потрескивая, задымил голубым дымком.

— Что это? — прошептал Искремас.

Охрим ответил, не понизив голоса:

— Бомба, самоделочка... Были фабричные, да кончились.

Он поставил бомбу на пол у своих ног, достал кисет и стал сворачивать цигарку.

— Теперь пускай заходят, — сказал он. — В случае чего, тикайте через зал...

Искремас стиснул между коленями обе ладони — чтоб не дрожали. Офицеры за стенкой по-прежнему любезничали с дамами.

Цигарка была готова. Охрим взял с пола бомбу и прикурил от тлеющего фитиля, который уменьшился уже почти вдвое. Искремас, чтоб не глядеть, отвернулся. А писарь поставил бомбу на место, взял со столика коробку с гримом и уважительно понюхал.

— Товарищ режиссер,— сказал он, смущаясь.— Вот можете вы определить человека — годится он в артисты или нет?

— А почему это вас интересует? — спросил Искремас по-прежнему шепотом.

Писарь застеснялся еще больше.

— Вообще-то ведь я учитель... И театр для меня — мечта... Как вам выразить? Звезда на небе жизни. А вот храбрости не хватает...

За перегородкой сказали:

— Господа, дождик поутих.

Снова застучали сапоги: это офицеры уходили.

Охрим прислушался, сказал:

— Ну, добре. За театр мы после поговорим.

— Конечно, конечно,— поспешно согласился Искремас. Ему очень хотелось, чтобы опасный гость ушел, но попросить об этом было стыдно.

Охрим поплевал на пальцы и притушил фитилек своей самодельной бомбы. Искремас тоже поплевал и потискал в пальцах потухший фитиль — для верности. Усмехнувшись, писарь встал.

Вместе с Искремасом он вышел на сцену, где обе артистки галопировали под музыку верхом на алебарде.

Писарь неторопливо прошел через зал и скрылся за дверью. А Искремас стоял и смотрел на скачущих дам.

— Знаете что,— сказал он внезапно.— Это не годится... Делайте, как было раньше.

Не прощаясь, он направился к выходу.

Крыся стояла в дверях и с интересом глядела на улицу.

— Я передумал, Крыся,— сообщил ей артист.— Пускай эти дурочки делают по-своему... Женщину нельзя унижать. Нельзя ее показывать в смешном и жалком виде. Женщина должна быть всегда прекрасна... Понимаешь?

— Чего ж тут не понять? — сказала Крыся злобно.— Они для вас прекрасные, потому что городские.

Искремас только руками развел.

— Ладно. Пошли!

— Ни! — Крыся схватила его за рукав.— Стойте тут.

Артист в недоумении огляделся. На базарной площади было тихо и пусто. Только на углу, возле аптеки, стоял фаэтон, запряженный парой. На козлах возвышался бородатый солдат. Два офицера весело спорили рядом — наверно, о том, кому первому садиться в этот фаэтон.

Оглушительно грохнул взрыв. Комья земли и щепки забарабанили в стену театра.

Искремас зажмурился, а когда открыл глаза, лошади с ошалелым ржанием неслись по площади — но уже без фаэтона. Только обломанное дышло колотилось об землю.

— Це той, чорнобривый, что с вами балакал,— радостно доложила Крыся.— Вин туды шось пидсунул.

Схватив Крысю за руку, Искремас быстро зашагал в сторону от взрыва.

— Тш-ш! — шипел он на ходу.— А если тебя услышат? Тогда мы пропали!..

...— Ох!.. Ых!.. Ах!..— стонал Искремас. По его искаженному лицу струился пот, волосы мокрыми перьями прилипли ко лбу.

Он лежал на лавке, а голый маляр, сутулый и волосатый, как огромная обезьяна, лупил его веником по спине.

Искремас привстал, сунул голову в шайку с холодной водой, а когда вынырнул — на лице его было счастливое и просветленное выражение.

— Баня — это русский языческий храм!.. Ванна очищает только тело, а баня очищает и душу!

Теперь уже маляр возлежал на лавке, а Искремас неумело сек его веником.

— И как оно нам нужно — это очищение! — говорил он, сопровождая каждое слово ударом веника.— Компромиссы... Трусость... Сделки с совестью...

И вдруг он умолк, увидев в двух шагах от себя улыбающуюся рожу иллюзионщика. Тот стоял голый, но в своей несуразной шапочке и, словно круглый щит, держал перед собой шайку — правда, пониже, чем держат щит.

— Привет от соседней музы! — хихикнул он, и сразу волшебство бани кончилось для Искремаса.

— Как сюда попал этот субъект? — гневно спросил артист.

— Федор Николаевич! Владимир Павлович! — жалобно заблеял иллюзионщик.— Я же знаю — вы после бани будете есть раков... Так я принес первачу! Не свекловичного, а хлебного...

Искремас подумал, потом сказал:

— Черт с вами. Оставайтесь.

— Мерси! — поклонился иллюзионщик.— В эти трудные времена мы, интеллигенция... Мы должны, так сказать, консолидироваться!

Он снял свою шапочку, макнул в холодную воду и снова надел, объяснив:

— Париться я зверь. А вот макушка не выносит.

Искремас опять пришел в хорошее настроение.

— Федор Николаевич! — крикнул он.— Наконец-то этот проходимец в наших руках. Хватайте его!

Иллюзионщик радостно завизжал, а Искремас схватил шайку и плеснул воды на каменку.

Шипучий пар окутал всех и все.

Посреди стола громоздились раки — красные, будто они тоже напарились в бане. А рядом стоял штоф с керосинного цвета жидкостью. Послышались шум шагов, смех и голос иллюзионщика:

— Петр Великий говаривал: год не пей, два не пей, а после бани укради да выпей!

Открылась дверь, Искремас первым вошел в комнату.

— Вот именно! После бани даже нищие...

Слово «пьют» Искремас сказать не успел, потому что замер на пороге в изумлении.

Стены этой обыкновенной селянской хаты были увешаны картинами — диковинными, яркими, тревожными... Более того, одну стену — ту, что была против двери,— художник расписал прямо по штукатурке. Он нарисовал радугу, по которой, словно по крутому холму, шел пахарь за своей лошадью, а над сохою алело знамя с серпом и молотом.

— Вы? — спросил Искремас резко.

Маляр виновато кивнул.

— Бог ты мой,— сказал артист и больше ничего не сказал. Он переходил от одной картины к другой, удивляясь и радуясь.

Георгий-Победоносец — какой-то странный, со звездой на лбу и в гимнастер-

ке с бранденбурами — поражал копьем зеленый поезд, который извивался, как дракон... Немцы в своих колючих касках расстреливали яблоню, и дерево кричало от боли круглыми красными ртами яблок... Почти на всех картинах были радуги, яблоки, мужчины с квадратными ладонями и грустные широкоплечие женщины.

Искремас смотрел, а иллюзионщик уже плотоядно суетился у стола и выкликал:

— Ай да раки! Прямо крокодилы! Ихтиозавры! К оружию, сограждане!

Искремас повернулся к хозяину, который глядел на него опасливо и печально.

— А я-то думал, что вы маляр... что я возвышу вас до своего театра.

И маляр (но мы теперь будем называть его художником), всегда такой медленный и застенчивый в движениях, вдруг засуетился, забегал по комнате и стал переворачивать висящие на стенах картины. Все они были написаны на старой клеенке, и, как оказалось, с обеих сторон.

— А почему с двух сторон? Для экономии? — догадался Искремас.— Федя, Федя, бить вас некому!.. Это же варварство. В один прекрасный день человечество протрет глаза, и тогда эти картины будут висеть в Лувре!.. В Дрездене! В Прадо!.. Да что там! На Красной площади устроят вашу выставку!

На громкий голос Искремаса из кухни высунулись жена художника и помогавшая ей Крыся. Хозяин сдвинул брови и махнул тяжелой рукой:

— Геть! Не надо вам это слушать.

Женщины снова скрылись.

— Володя! — сказал иллюзионщик. — Бросьте хреновину пороть... Таких картин на любом базаре...

— Ничтожество!.. — завопил Искремас и затопал ногами.— Меня и вас люди будут вспоминать только потому, что мы были знакомы с этим гением!

— Капустки принести,— прошептал художник хрипло и вышел в сени.

Он набирал капусту в тарелку, а руки его дрожали от радости и волнения.

На кухне сидели жена художника и Крыся.

— Вот так и мучаюсь,— жаловалась жена художника.— Чтоб его косые очи полопались!.. Погубил он себя и меня молодую.— Она смахнула слезу.— А этот, шебутной, он кто тебе?

— Так... Вотчим,— сказала Крыся, вздохнув.— Тэж дурный.

— Пристает? — полюбопытствовала жена художника.

— Та ни. Я ж вам кажу — совсем дурный.

Крыся достала из-за пазухи помятую открытку.

— Ось шо я у его найшла... Хвотография. Мабудь, его жинка.

Собственно, это была не фотография, а репродукция с известного портрета актрисы Ермоловой.

Наискось, по шлейфу юбки, было написано: «Вл. Павл. с пожеланием найти себя».

— А чтоб их всех болячка задавила! — махнула рукой жена художника и налила из бутылочки в два стакана.— Давай, сиротка... Не все ж им, кобелям, хлестать!..

Ночь была светлая-светлая от луны и от звезд. На белую дорогу черными шпалами легли тени тополей. Ковыльная степь плескалась и поблескивала, как озеро.

Над степью, над хатками, над тополями одинокий мужской голос пел:

— Гори, гори, моя звезда —
Звезда любви приветная.
Ты у меня одна заветная,
Другой не будет никогда.

Звезда надежды благодатная,
Звезда моих счастливых дней,
Ты будешь вечно незакатная
В душе измученной моей.

Твоих лучей волшебной силою
Вся жизнь моя озарена.
Умру ли я — ты над могилою
Гори, сияй, моя звезда!..

— «Умр-р-ру ли я — ты над могиллою,— взревели пьяными голосами иллюзионщик и художник Федя, подпевая Искремасу,— гор-ри, сияй, моя звезда!..»

Стол, будто поле сражения, был усеян красными рачьими латами. Штоф наполовину опустел.

— Ах, друзья, как же это все прекрасно! — Искремас разговаривал, дирижируя огромной рачьей клешней.— Три художника, три товарища по искусству!.. Пашка, ты прохвост, но тоже сопричастен... Потому что сидишь за одним столом с нами.

— Подумаешь, гении! — обиделся иллюзионщик. Он захмелел и от этого стал самоуверен и сварлив.— А я вам скажу, что синематограф — это, может быть, тоже искусство! И даже искусство будущего!

И он с хрустом раскусил рачий панцирь. Раков иллюзионщик ел по-хозяйски, не брезгуя и брюшком. От этого лицо у него украсилось зелеными усами, как у футуриста.

— Никогда! — отрезал Искремас.— Никогда не заменят твои дергунчики пластического величия живого тела!.. Магия духовного контакта, пуповина прямого общения со зрителем — вот что такое театр!.. А что такое твой иллюзион? Машинерия, пошлость и убогая немота!

Искремас вскочил. Дергаясь, как в пляске святого Витта, он пробежался по комнате, обнаружил и прочитал воображаемое письмо, горестно заломил руки, схватил со стола большого рака, поднес к виску, застрелился и упал. На все это ему потребовалось три секунды.

— Вот что такое синематограф! — повторил он, поднимаясь с пола.

На кухне, под свисающими с потолка гирляндами лука, плясала захмелевшая жена художника — кружилась беззвучно на месте, помахивала платочком. А Крыся сидела за столом, грустно разглядывая портрет Ермоловой. Потом взяла вилку и выколола великой актрисе оба глаза.

Художник, вертя в пальцах пустой стакан, смотрел на Искремаса с умиленной улыбкой. Артист подошел к нему, обнял за плечи.

— Феденька! — сказал он нежно.— Вернутся хорошие времена, и я в этом богом забытом городишке поставлю великий спектакль! Спектакль-откровение! Спектакль-динамит! Нам будут завидовать Москва и Петроград!.. А ты мне напишешь декорации, распишешь занавес, разукрасишь зал... И каждому зрителю мы будем дарить на память твою картину. Маленькую!.. Пускай унесет ее домой и приобщит к истинной красоте своих детей или старых родителей!.. А Пашку мы тоже возьмем к себе. Он будет продавать билеты.

— Почему это билеты? — возмутился иллюзионщик.— Чем я хуже вас?

Искремас сочувственно вздохнул:

— Я тебе объясню... Погляди на эту картину.— Артист показал на вспахивающего радугу крестьянина.— В ней звенит душа художника... А где твоя

душа?.. Меня и Федю движут по жизни высокие идеи. А тебя движут по жизни твои кривые ножки.

И Искремас снова уселся за стол. Иллюзионщик посмотрел на него с высокомерной улыбкой.

— Нет, братики, ошиблись! У меня тоже есть идея...

— Какая же? — поинтересовался Искремас.

— Выжить! — отчеканил иллюзионщик.

В сенях послышались шум, скрип кожи и звяканье железа. Чужой голос сказал: — Не убейтесь, вашбродь... Тут приступочка.

Разговор о жизни оборвался на полуслове. Иллюзионщик вдруг задергался, зашипел по-гусиному и стал тыкать пальцем в красного пахаря на стене. Искремас понял. Он вскочил и прислонился к стенке, загораживая собой крамольную картину. Но его спины хватило только на пол-лошади. Тогда иллюзионщик и художник тоже стали к стене, рядом с артистом.

В комнату вошел знакомый Искремасу штабс-капитан. Его сопровождал вахмистр — с перебитым носом и тусклыми, как пули, глазами.

— А, господин Станиславский! — улыбнулся штабс-капитан.— Приятный сюрприз. А я слышу — голоса, веселье... Дай, думаю, зайду, погляжу, что там за пир во время чумы.

Искремас, маляр и иллюзионщик молчали.

— Да вы садитесь, господа,— разрешил штабс-капитан.— В ногах правды нет. И я, с вашего разрешения, присяду... Ну, что вы стоите? Садитесь!

Ни один из троих не тронулся с места.

— Ах, вон оно что,— нахмурился штабс-капитан.— Хотите, чтобы я поскорее покинул вас?.. А я как раз расположен посидеть, поболтать.— Он опустился на стул и вдруг гаркнул:— Сесть!!!

Глаза у него сузились, губы напряглись и побелели.

И тогда иллюзионщик не выдержал. Жалко оглянувшись на товарищей, словно бы извинившись перед ними, он даже не сел, а как-то сполз по стене на лавку.

А в просвете между художником и Искремасом стали видны серп, молот и летящее красное знамя.

— Так, так, так,— сказал штабс-капитан задумчиво.— А ну, отойдите. Дайте полюбоваться.

Художник и Искремас молча сели на свои места.

Офицер долго рассматривал красного пахаря, потом другие картины, потом сказал:

— Знакомая рука... Значит, это ты ревком расписывал?.. Сукины дети! Хочешь с вами по-человечески, так нет. Каждый норовит лягнуть копытом...— Он повернулся к вахмистру.— Вахрамеев! Сведи-ка его в холодную!

Вахмистр с сожалением поглядел на штоф с самогонкой, на закуску и тяжело, как лошадь, вздохнул.

— Веди, веди! — поторопил его офицер.

Вахмистр буркнул что-то, наверное, «Слушаюсь!», и повел художника из комнаты.

Искремас с иллюзионщиком сидели, не поднимая глаз. Штабс-капитан налил себе самогонки.

— Посидит денек-другой — поумнеет! — сказал он и раздраженно подвинул штоф к Искремасу.— Прошу!

Дрожащей рукой Искремас налил себе и иллюзионщику.

...Вахмистр вел художника через сад. Они шли в молчании, задевая головами отяжелевшие ветки яблонь. Прямо над садом покачивалась белая луна. Где-то совсем недалеко играла гармошка, солдатские каблуки трамбовали землю. Там плясали полечку-кадриль. Повизгивали девки, которых щипали кавалеры. Всем было хорошо — одному вахмистру плохо. Он с ненавистью поглядел на сутулую спину художника.

Сзади, сквозь беспорядочное кружево ветвей, маяком светило окошко хаты. А впереди лежала длинная скучная дорога, по которой надо было идти.

— Вертайся,— буркнул вахмистр.

В глазах у художника мелькнула робкая надежда. Он повернулся и зашагал обратно.

— Стой,— приказал вахмистр негромко. Художник остановился, посмотрел на угрюмую морду с перебитым носом и понял, что пришел его смертный час.

Вахмистр снял с плеча карабин, показал стволом:

— Туды.

Художник печально стал к высокой яблоне. Потом вздохнул и одернул, оправил на себе рубаху, будто его должны были фотографировать. Вахмистр внимательно прицелился и выстрелил.

Художника шатнуло, большое его тело ударилось о ствол дерева и медленно съехало на землю. А с веток, потревоженных ударом, посыпались на художника звонкие спелые яблоки...

— Но кто был действительно неподражаем,— говорил штабс-капитан,— так это Бравич! Согласны?

Искремас напряженно вслушивался, но не в эти слова.

— Вы слышали выстрел? — спросил он вдруг.

— Ну, слышал,— сказал офицер, обиженный невниманием собеседника.— Выстрел как выстрел...

Иллюзионщик нервно привстал, снова сел. Выстрел встревожил и его. Из кухни выглянули испуганные лица Крыси и жены художника. Наступило тяжелое молчание.

Потом дверь со скрипом открылась, и в комнату вошел вахмистр. В одной руке он держал карабин, в другой — надкусанное яблоко.

— Убег,— мрачно сказал он.

— Как это «убег»? — вскинулся штабс-капитан.— Что ты врешь?

— Ну, далеко-то не убег,— усмехнулся Вахрамеев и взял со стола стакан. — Разрешите, вашбродь?

Жена художника затряслась, завыла и побежала вон из хаты.

Искремас, все еще боясь поверить, переводил глаза с вахмистра на офицера.

Иллюзионщик, человек более сообразительный, застегнул свой куцый пиджачишко и стал бочком подбираться к выходу.

А штабс-капитан сокрушенно улыбнулся и развел руками, как бы приглашая всех в свидетели своего бессилия перед этим хамом, которого теперь не оторвешь от самогонки.

— Ну что ты будешь делать? Никакой дисциплины! Да, осерчало казачество, осерчало...

— Так точно, вашбродь.— И вахмистр налил себе вторую.

— Стихия! — объяснил штабс-капитан.— Дух, выпущенный революцией из бутылки — и посему к бутылке стремящийся.

Но Искремас не слушал. Ужас, горе, гнев — все чувства, переполнявшие его,— вдруг вырвались наружу отчаянным криком:

— Убийцы!.. Это был художник, а вы его убили!

Искремас задыхался и тряс кулаками перед носом офицера. Вахмистр потянулся было за своим карабином, но штабс-капитан нажал ему на плечо, и он остался сидеть на месте.

— А при чем тут я? — поинтересовался штабс-капитан.

— Вы хуже его! Он тупая скотина, он идет, куда его гонят!.. А у вас была свобода выбора! И вы выбрали... Вы интеллигентный негодяй — самое подлое, что может быть на свете!..

Тут к Искремасу кинулась Крыся. Она упала на колени и, цепко обхватив его, закричала.

— Дядечка! Миленький! Не ругайтесь с ними! Они вас убьють!

И сразу же, как будто вторя Крысе, за окном в саду запричитала вдова художника: видно, нашла под яблоней своего мужа.

— Ой, родненький, ой, золотенький!.. Ой, что ж ты натворил!.. Ой, куда ж я теперь без тебя!..

Схватив Крысю за шиворот, вахмистр поволок ее по полу и вышвырнул из комнаты. А штабс-капитан сказал Искремасу сдавленным голосом:

— Так, так... Ну, поговорите еще.

— Что ты на меня оскалился? — заорал артист.— Я тебя не боюсь! Я тебя ненавижу!.. Что, убьешь меня? Это ты умеешь. Убей меня, его убей!..

Он показал на иллюзионщика. Тот в панике замахал руками:

— Меня прошу не путать!.. Моя лояльность не вызывает... А ты с ума сошел! Ты что, не видишь?.. Господин офицер опечален! Он со-жалеет!

Но штабс-капитан не сожалел. Заикаясь от лютой злобы, он сказал Искремасу:

— Ты кончил?.. Тогда слушай, шут гороховый! Ты у меня сыграешь такую роль, какая тебе и не снилась. Не Ромео и не Джульетту... Ты у меня кукушку сыграешь! Знаешь, что такое кукушка?!

На круглом венском стуле лежали револьвер и носовой платок. Стул стоял в углу подвала — просторного и мрачного, с серыми сводами. В трех других углах на трех таких же стульях сидели три офицера. Глаза у каждого были завязаны, каждый держал в руке револьвер.

В центре подвала стоял Искремас, поникший и растерянный.

— Ты кукушка, а мы охотники,— втолковывал ему штабс-капитан.— Ты будешь куковать, а мы стрелять на твой голос. У каждого в барабане три патрона. Уцелеешь — твое собачье счастье.

— Нэ уцелеет,— веско сказал из своего угла офицер в белой черкеске.

Штабс-капитан пошел к свободному стулу, завязал себе глаза платком и поднял револьвер.

— Господа, начинаем.

Искремас стоял посередине, не решаясь пошевельнуться. Четыре смерти смотрели на него пустыми зрачками револьверных дул.

— Ты нам игру не порти! — сердито крикнул штабс-капитан.— Ты кукушка, значит, кукуй!.. Будешь молчать, сниму повязку и ухлопаю, как цуцика.

— Ку-ку! — хрипло сказал Искремас.

— Бу! Бу! Бу! Бу! — ответили с четырех сторон револьверы. Эхо прогремело пушечным залпом и раскрошилось о своды подвала.

Искремас стоял, закусив руку, чтобы не закричать от отчаяния.

— Жив? Подай голос! — скомандовал штабс-капитан.

Искремас осторожно, на цыпочках переместился в сторону, крикнул «Ку-ку!» и упал на четвереньки. Снова гаркнули револьверы. Пуля чиркнула по полу рядом с артистом, обдав его лицо кирпичной пылью. Искремас вскочил на ноги. Один из офицеров прислушался и сказал:

— А ведь жива наша кукушечка!

— Кукушка, кукушка! — крикнул другой, совсем молоденький.— Прокукуй, сколько тебе осталось жить!

Искремас огляделся в смертной тоске. Спрятаться было некуда.

— Давай! — сказал офицер в черкеске.— Последний раз... Ман-олям, теперь не промахнусь!

Устав бояться, устав прятаться, устав радоваться тому, что еще жив, Искремас вышел на середину подвала. Он стоял, бессильно уронив руки, и молчал.

— Ну! — рявкнул штабс-капитан.— Считаю до трех. Раз, два...

— Стреляйте! — сказал Искремас и даже не тронулся с места.

Грохнули выстрелы. Снова пуля выбила кирпичные брызги — на этот раз из стены. Офицеры сняли с глаз повязки.

— Живой! — удивился офицер в черкеске.

Штабс-капитан коротко хохотнул:

— Что, господин артист? Радуетесь чудесному избавлению? — Он с презрением смотрел на серое, бескровное лицо Искремаса.— Это была шутка!.. Мы стреляли холостыми. На тебя, дерьмо, хорошей пули жалко!

Искремас весь обмяк. Он хотел что-то сказать, но не смог и сел на пол, зарыв лицо в колени.

— Позвольте, господа! — сказал офицер в черкеске и обвел всех красивыми коричневыми глазами.— Почему он говорит холостыми? Я стрелял боевыми!

И сразу все офицеры заволновались, загалдели:

— Вы слышали? Князь стрелял боевыми!..

— Ты же в меня мог попасть! Я сидел напротив!

— Он всех мог перестрелять... Князь, ведь тебе русским языком объясняли!..

— Я нэ понял.

— Он не понял!.. Болван, ишак кавказский!..

Князь оскалил белые, большие, как клавиши, зубы.

— Какой, ты сказал, ишак?.. Я когда такое слово слышу, знаешь, как делаю? Правой рукой за корень языка беру, левой рукой в грудь упираюсь...— Князь показал, как он это собирается сделать.— И горло, сан-оль, к черту выдираю!..

— Тише вы, тише, господа! — урезонивал спорящих штабс-капитан.

— А с этим что делать? — спросил молоденький офицер про Искремаса.

— С этим?.. Ну, скажите там — пускай его выпорют как сидорову козу и отпустят с богом!..

У крыльца бывшего ревкома, а теперь белого штаба стояли на часах два окаменелых казака. Дверь распахнулась, и оттуда лицом в пыль выкинули Искремаса.

Он полежал секунду, потом с трудом поднялся и пошел, еле передвигая ноги. Рубаха на его спине намокла рыжими полосами...

...На экране иллюзиона опять, уже в который раз, резвились у моря будущая утопленница и ее родители.

— Как хороши, как свежи были розы! — проникновенно говорил иллюзионщик.— И Русь цвела, не зная власти хама комиссара...

В темноте зала мерцали погоны, офицерские жены грустно прижимались к своим мужьям.

— Кто из нас не предавался знойному вихрю страсти... Но сердцем — сердцем мы были чисты!

По базарной площади ветер гонял сухие кукурузные листья. Тощие собаки безнадежно рылись в мусоре у мясного ряда.

Сгорбившись от боли, через площадь шел Искремас. Возле дверей своего театра он остановился. Изнутри доносились катаральные хрипы шарманки, скорбный голос иллюзионщика говорил:

— Дитя погибло в пучине моря... Но те, кто жив остался,— лучше ль их судьба?.. Отца и мать большевики замучат в чрезвычайке... Так пусть же белый рыцарь отомстит за всех!..

Искремас послушал немного и побрел дальше.

...Он пришел к дому художника. Только самого дома уже не было — его сожгли дотла. Черные разваленные стены еще дымились.

У забора лежали грудой хозяйские пожитки: кой-какая одежка, сковороды и кастрюли, треснутое зеркало, узел с постелью. Вдова художника сидела на этом узле, загородив лицо ладонями, и плакала.

А на деревьях в саду, как злые обезьяны, суетились мальчишки, торопясь дограбить беспризорное хозяйство.

Другие ребятишки мотались по двору, лили друг на друга и на белую козу краски из разноцветных банок, колотили палками в ржавое ведро.

Двое тянули в разные стороны обгорелую картину. Ни один не хотел уступить, пока клеенка не лопнула с противным треском.

А еще трое мальчишек запускали змея. Он был сделан тоже из картины.

Задрав небритый подбородок, Искремас печально глядел, как возносилась к облакам душа художника.

Змей летел, покачиваясь, виляя мочальным хвостом. На желтой промасленной бумаге художник изобразил самого себя и свою жену. Женщина держала на руках барашка — наверно, вместо ребеночка, которого не дал бог.

Дома, люди, деревья внизу были маленькие-маленькие. А змей большой — в полнеба.

За городом виден был монастырь — тот самый, из труб которого валил когда-то черный дым, собирая банду для налета. За монастырем лежали поля, а за ними — зеленой подковой — роща. И если бы поближе приглядеться, в этой роще можно было б увидеть пушки-трехдюймовки, оседланных коней, красные верха кубанок. Здесь прятался, дожидаясь темноты, красноармейский отряд.

Чубастый командир рассматривал в бинокль местечко Кропивницы. Рядом с ним стоял председатель ревкома и, как всегда обстоятельно, объяснял:

— В девять часов офицеры сядут вечерять. Все врозь, по квартирам... Тут вы и вдарите. И мы, гражданская оборона, тоже вдарим...

Искремас лежал на лавке животом вниз. К его голой спине Крыся прикладывала какую-то примочку. Артист дрожал, как от озноба.

— А вот мы плечико помажем,— журчала Крыся.— А вот мы спиночку помажем...

Где-то далеко бабахнул пушечный выстрел, за ним — второй.

— Что это? — вскинулся Искремас.

— Да так... Красные город берут,— сказала Крыся.— Они со вчера в роще ховались.

— Откуда ты знаешь?

— Бабы казалы. На базаре.

Снова грохнули орудия. Где-то совсем близко заквакал пулемет.

— Дай мне рубаху... Я пойду к ним, я попрошу винтовку...

Артист попытался приподняться, но снова рухнул на лавку.

— Ой, куда ж вы хворый пийдете? — испуганно сказала Крыся.

— Конечно, никуда не пойду,— прошептал Искремас.

Интермедия

Искремасу наконец отдали театр в полное его распоряжение. Шла очередная репетиция.

Перед Искремасом стояли голый до пояса Охрим и еще трое парней — рослых и мускулистых. У каждого на широкой кожаной перевязи висел меч.

— Деревянные мечи? — возмущался Искремас.— Никогда в жизни!

Он схватил один из мечей и с некоторой натугой поломал его о колено.

— Пускай в кузнице откуют настоящие, тяжелые. Из черного железа!..

Кузница, по счастью, помещалась тут же на сцене. Двое цыган-кузнецов, с белыми улыбками в черных бородах, вытянули из горна раскаленную оранжевую ленту.

Искремас стукнул по ней несколько раз молотом — и мягкое, послушное железо стало мечом. Тяжело дыша, Искремас опустил молот.

— Вот так и делайте...

Он вернулся к Охриму, огляделся — и чуть не заплакал от злости.

— Где статисты? — закричал он.— Мне нужны статисты!

— Нема,— развел руками Охрим.

— Так придумайте что-нибудь! Напрягите мозги! Это вам не бомбы бросать!

Режиссер затопал ногами, как злой ребенок, и вдруг успокоился.

— Хорошо!.. Сделаем условно.

В глубине сцены, оказывается, стоял частокол, и на каждую жердь был надет закопченный горшок. Искремас огрызком мела стал рисовать на этих горшках круглые глазницы и смеющиеся рты. Получилось что-то вроде черепов.

Утирая взмокший лоб, Искремас вышел на авансцену. В первом ряду сидел, положив на колени свой маузер, председатель ревкома.

— Если бы вы знали, сколько нервов приходится тратить на каждую мелочь! — пожаловался Сердюку режиссер.

Предревкома сочувственно улыбнулся:

— Дорогой мой, я прекрасно понимаю, шо вы этим хочете сказать. Вы отрываете куски своего сердца и бросаете их в топку искусства. Простите меня за трюизм — но это все та же шагреневая кожа!

Искремаса уже ждали Охрим и трое парней с мечами в руках. На этот раз мечи были тяжелые, железные.

— Сейчас вы увидите интермедию,— сказал режиссер председателю и осекся.— А почему три меча? Где четвертый?

— Железа не хватило,— объяснил Охрим.

— Вот так всегда! — завопил Искремас.— Черт знает что! Отменяю репетицию!.. Или нет, погодите...

Он подкинул один из мечей в воздух и поймал его за рукоять.

— Так даже интересней... Вы будете меняться мечами. Перекидывать их друг другу через мою голову.

За стеной театра что-то загрохотало, забухало.

— Что это за шум? — сморщился Искремас.— Прекратите!

— Ради бога не сердитесь,— понизив голос, попросил предревкома.— Это скоро кончится... Это мы отбиваем город у белых.

Бой шел уже у белого штаба. Наши залегли за низеньким каменным заборчиком и оттуда вели огонь. Председатель ревкома был у пулемета за первого номера. Он стрелял по своей бывшей резиденции, а сам горестно бормотал:

— Ох, беда, сколько стекол побьем... А потом ремонт... Где возьмешь те стекла?..

Из слухового окошка высунулся по пояс штабс-капитан, тот самый, что играл с Искремасом в кукушку. Он швырнул ручную гранату, вложив в бросок всю свою силу, и граната взорвалась совсем близко от пулемета предревкома.

Сердюк ошалело потряс головой, протер запорошенные землей глаза и увидел, что штабс-капитан готовится кинуть вторую гранату.

Председатель задрал кверху рыльце «максима» и дал по фронтону косую очередь. Граната выпала из рук офицера и взорвалась без пользы на мостовой, а сам он безжизненно повис на фронтоне, словно мишень в тире, перевернувшаяся после удачного выстрела.

Перестрелка усилилась. Белые держались крепко, не давали нашим цепям подняться в атаку. И тогда с боковой улочки красные выкатили трехдюймовку, развернули хоботом к штабу, закрепили и жахнули прямой наводкой.

Угол флигеля будто откусило — только каменные крошки посыпались.

Председатель сморщился, как от зубной боли, прижал гашетку «максима» и дал по штабу длинную очередь.

— Это мы отбиваем город у белых,— сказал председатель.

— Ну да, конечно,— вспомнил Искремас.— Я тоже хочу, дайте мне винтовку!

— Нет, нет, нет,— решительно возразил предревкома.—Ни в коем случае. Ваше поле боя здесь!

Искремас смирился.

— Хорошо. Тогда продолжаем. Итак, вы увидите интермедию... Может быть, это сон Жанны д'Арк, может быть, ее тревожные мысли... Артисты, станьте по местам!

Парни с мечами встали по углам сцены, а Искремас вышел на середину, ведя за руку Крысю — красивую, в длинном, стекающем на пол белом платье.

— Ты помнишь смысл этого куска?— спросил он у Крыси.— Жанна одна против всех. Она окружена врагами и даже не знает, кто они... Сначала я покажу сам.

Один из парней завязал ему глаза черной повязкой, ремнем стянул руки за спиной.

— Начали! — скомандовал Искремас. Почтительно наклонившись вперед, предревкома наблюдал за репетицией. На сцене происходило странное повторение игры в кукушку.

Искремас, слепой и беспомощный, метался, ища выхода, но всюду его встречали острия мечей. Враги глумились над ним, осыпали ударами со всех сторон. Если он приближался к безоружному, кто-нибудь из трех остальных перекидывал тому свой меч, чтобы и он мог уколоть Искремаса. А кругом скалились белыми ртами черные глиняные черепа.

— Не верю! — раздалось вдруг из зала. Искремас остановился и сорвал с глаз повязку.

Рядом с председателем сидел седой человек с интеллигентным лошадиным лицом.

— Не верю! — повторил он, снял пенсне и выпятил брезгливую нижнюю губу.

Искремас топнул ногой.

— Константин Сергеевич! Не хотите верить — не верьте! Но не мешайте!

Он прикрыл лицо ладонями, отвернулся; потом, успокоившись, сказал:

— Я ищу... И я понял одно: только то искусство настоящее, за которое заплачено кровью!..

Седой человек смутился и исчез. Искремас подобрал с пола черную повязку, но в этот момент послышалось шуршание, и сцену скрыл спустившийся с потолка занавес. Он был размалеван празднично, радовал и веселил глаз. Художник Федя стоял рядом, счастливо улыбаясь.

Из-под занавеса на авансцену выбрался Искремас.

— Федя! Что это такое?

— Задник.

— А почему он спереди?

— Так. Чтоб виднее.

— Бред какой-то! Немедленно повесь его на место!

И задник сразу оказался в глубине сцены.

— Товарищ Сердюк, извините меня за накладку,— сказал Искремас и хлопнул в ладоши.— Продолжаем!.. Друзья, у вас неблагополучно с пластикой... Помните, что в те времена люди были сильными и грациозными, как животные!.. Начали!

И жестокая игра возобновилась. Удары все чаще сыпались на Искремаса, все отчаянней были его попытки вырваться из кольца врагов.

Напрасно Крыся, ломая руки, кричала:

— Не чепляйтесь до его! Вин нерозумный, убогий!

Куда бы ни кидался Искремас, черные железные клювы мечей настигали, терзали его. И вдруг, остановившись посредине помоста, Искремас разорвал свои путы, сдернул с глаз повязку и огромным прыжком настиг одного из тех, кто так жестоко унижал его.

Искремас вцепился ему в горло скрюченными пальцами, вместе с ним рухнул на пол, но сразу же вскочил, взмахнул руками, будто крыльями, и захохотал, радуясь победе.

А у его ног остался лежать мертвый штабс-капитан в своем табачного цвета кителе с золотыми погонами.

Действие второе

Нет, никто не отдал театр Искремасу в полное его распоряжение. В антрепризе г-на Пащенко по-прежнему гнездился иллюзионщик.

Под звуки «Половецких плясок» дама на экране разделась и осталась в купальном костюме. Супруг последовал ее примеру.

— Рабочий в шахте, крестьянин в поле, а буржуй-кровосос на Черном море! — комментировал в темноте иллюзионщик.— Вот он, его благородие, а с ним и его отродие!..

Зрителями были предревкома, писарь Охрим и трое бойцов-чоновцев. Товарищ Сердюк глядел на экран, слушал и одобрительно кивал головой. Лоб у него был забинтован — видно, царапнуло белой пулей.

Из моря вылез отрицательный герой в полосатом купальнике.

— Полюбуйтесь, товарищи, на заморского франта! Его в Россию прислала Антанта,— объявил иллюзионщик.

Председатель хохотнул и хлопнул Охрима по коленке.

— Это хорошо,— похвалил он.— Это в самую точку.

Полосатый франт увел даму в кусты.

— Вот какие безобразия творит всемирная буржуа́зия! — послышался очередной комментарий.

Дверь антрепризы приоткрылась, и вместе с лучом света внутрь проник Искремас. Садиться он не стал, а скромно прижался к стенке.

На экране уже бушевали волны, скорбела безутешная мать.

— Вот так и мы утопим вскоре барона Врангеля в Черном море! — бодро провозгласил иллюзионщик, и лента кончилась.

— Ну, это ты перегнул,— сказал товарищ Сердюк.— Это все ж таки дите утопло. При чем тут Врангель?.. А в остальном я не против. Работай, агитируй.

Искремас вопросительно кашлянул. На него оглянулись.

— Товарищ председатель,— сказал артист и попробовал улыбнуться.—А я к вам со старой просьбой. Нельзя ли мне занять это помещение? Я б его использовал по прямому назначению.

Искремас не пытался состязаться с иллюзионщиком и говорить стихами: просто ему казалось, что солидные слова «помещение», «назначение» будут понятны и милы председателю. Но артист ошибся и на этот раз.

— Неверно вы рассуждаете,— обиделся предревкома.— У товарища искусство для сегодняшнего момента. Оно и веселит и против контры гневает.

Иллюзионщик победно посмотрел на Искремаса и даже подмигнул ему. Вот этого делать не следовало.

— Да он для любого момента! — трясясь от ярости, закричал артист.— Он при белых...

Иллюзионщик вжал голову в плечи, а Искремас осекся на полуслове.

— Шо вы этим хочете сказать? — настороженно спросил председатель.

— Он сам знает что. А я больше не скажу ни слова.

— А все ж таки?

Искремас молчал. Молчал и иллюзионщик. Ответил за них Охрим.

— Известно что,— весело сказал писарь.— Сотрудничал с белыми.

— Он тоже сотрудничал! — взвизгнул иллюзионщик.

— Ты на товарища Искремаса не клепай! — рявкнул Охрим.— Он при белых подпольщиков прятал. Лично меня... А ты им крутил свою шарманку. С контрреволюционным объяснением!

Иллюзионщик был слабый человек.

— Под силой угрозы,— залепетал он, топя себя окончательно.— Под страхом... Не имея в виду... Вова, скажи им!..

— Это верно, он попал в трудную ситуацию,— начал было Искремас. Но Сердюк его не слушал. С обидой и презрением он смотрел на иллюзионщика.

— Так ты перевертень?.. Филиппов! Гавриш!.. Арестуйте его.

Два бойца подошли к иллюзионщику. Один похлопал его по карманам, провел ладонями по бокам, ища оружие.

— Ого! — сказал он озадаченно.— Тут что-то есть.

— Погляди,— распорядился председатель.

Иллюзионщика повели в гримерную. Искремасу стало не по себе. Его грызли не то жалость, не то стыд.

— Собственно, это было чисто словесно. Может быть, он действительно не хотел...

Боец, обыскивавший иллюзионщика, вышел из гримерной, неся в руках какую-то засаленную матерчатую кишку.

— Вот,— сказал он и тряхнул. Из кишки полезли царские золотые десятки.— И документов у него полна пазуха — на разные лица...

Председатель мрачнел все больше и больше.

— В трибунал его!.. Как спекулянта и контрика.

Из гримерной на коленях выполз иллюзионщик. Спущенные при обыске штаны волочились за ним, словно кандалы. Он дополз до рампы и простер руки к председателю, в зрительный зал...

По базарной площади носились ошалелые от собственного шума мальчишки. Один крутил ободранную — медные потроха наружу — шарманку, другие гоняли колеса от велосипеда и круглые жестяные коробки из-под пленки. Много радости было и от самой пленки: ее можно было разматывать на бегу, трещать ею и, конечно, поджигать. В воздухе плавал вонючий белый дым.

Искремас стоял в дверях театра и с ужасом смотрел на эту тризну по иллюзионщику. Потом сунул руки в карманы и зашагал через площадь быстро и решительно, как будто его ждало неотложное дело. С соседней улицы доносился вой плакальщиц: кого-то хоронили. Искремас свернул в другую сторону.

...Крыся накрывала на стол. Вокруг керосиновой лампы вились ночные бабочки.

Дверь халупы распахнулась, и вошла женщина — рослая, цветущая, сияющая медным румянцем, как самовар.

— Здравствуйте вам,— робко сказала она Крысе. Из-за ее спины показался пьяненький Искремас.

— Крыся, познакомься с моей знакомой. И прости меня за плеоназм... Это очень милая и добрая женщина...

Он поставил на стол бутылку самогона. Женщина застенчиво хихикнула. Искремас погрозил Крысе пальцем.

— Не смотри на меня так... Ну, пьяный... Ну, скотина.

Женщина опять хихикнула, а он печально улыбнулся Крысе.

— Не надо, чтоб ты это видела... Дай нам, детка, что-нибудь поесть — а сама уйди к соседям.

Крыся молча подвинула к нему чугунок с кашей и отошла к печке.

Решившись, женщина присела на скамью.

— Чего же нам не хватает? — вслух размышлял Искремас.— Огурца!.. Классическая триада: актер, водка и соленый огурец... Крысечка, есть у нас огурцы?

— Есть,— сказала Крыся, схватила с печки ухват и стукнула Искремаса по макушке.

— Что?.. Зачем?!

Крыся стукнула его еще раз. Окончательно застеснявшись, гостья встала и попятилась к дверям. Уже из-за порога она попрощалась:

— Бывайте здоровы.

— Зачем ты меня бьешь? — сказал Искремас.— Ты жестокая девочка, я это понял еще тогда...

Он подпер кулаками свои небритые щеки.

— Как это ужасно!.. Я погубил человека. Понимаю — революция сурова, она

не терпит грязи, а он был грязный человек... И все-таки это ужасно.

— Та вы его не за революцию сгубили,— беспощадно сказала Крыся.— Вы с им той амбар не поделили... Скильки места на земле — а вам двоим тесно было!..

— Правильно,— кивнул Искремас.— Правильно, добивай меня. Ну, что я сделал за свою жизнь?.. Шумел, обещал — я талантливый, я потрясу мир... А если взять и заглянуть самому себе в глаза? Почему ничего не получается?.. Да... Гений и злодейство — две вещи несовместные.

Он побрел к окну и взял с подоконника альбомы с рецензиями.

— К черту... К черту... И хулу, и хвалу.

Хулу Искремас решительно бросил в печку, а тощенький альбом с лавровым венком повертел в руках и положил обратно на подоконник.

Крыся смотрела на него с ненавистью и болью.

— Вы хочете, чтоб я вас пожалела... А много вы меня жалеете? — закричала она.— Живу при вас замисть собачонки... Вы ж не видите кругом, вы слепый, як крот!.. Ну и оставайтесь сами. Водите сюды ту страхолюду... А я не можу. Я уйду куда-нибудь.

— Правильно,— опять согласился Искремас. Он глядел на керосиновую лампу. По бумажному абажуру ползла ночная бабочка.— Эта бабочка похожа на рыжие усы,— сказал вдруг артист. Он взял бабочку, на секунду приложил к верхней губе, а потом отпустил.— Все правильно, Крыся. Кроме одного... Уйду я. А ты останешься здесь. Это все будет твое...

Он встал, забрал со стола бутылку и шаткими ногами пошел к двери.

...Было воскресенье, базарный день. Предревкома с писарем Охримом пришли, по обыкновению, поглядеть, как идет торговля, не нарушаются ли советские порядки.

Торговцы и покупатели уважительно здоровались с начальством. Те отвечали, но рассеянно, потому что говорили между собой о важных делах.

— Да... Остались мы вовсе без культуры,— вздыхал Сердюк, глядя на заколоченную досками дверь театра.— Найти бы мастера, карусель наладить...

Охрим неприязненно покосился на председателя, но ничего не ответил.

Краснощекий мясник, мимо которого они проходили, воткнул свою секиру в колоду и поздоровался:

— Доброго здоровьичка, товарищ Сердюк!

Кивнув в ответ, Сердюк продолжал свой разговор с Охримом:

— Но это дело десятое... А нетерпящая наша задача — с бандой надо кончать.

— Это я давно слышу,— с некоторой досадой сказал писарь.— Только где она, та банда?

Сердюк пожевал губами, прежде чем ответить.

— Сдается мне, что мы не там шукали... Мы все гадаем, откуда она прилетает, а может, она ниоткуда не прилетает... Может, эта банда своя, городская.

Охрим даже рассмеялся:

— Тю на вас!.. Тут и людей таких нема. Для банды нужны рубаки!

— О! Сам городской голова, а с ним пан писарь! — приветствовал проходящих старичок провизор с крыльца своей аптеки.

Сердюк без улыбки кивнул ему и повернулся к Охриму:

— Много ты знаешь... Може, этот престарелый — он тоже в банде.

— Если у вас такие думки,— медленно сказал Охрим.— Так чего ждать?.. Подозрительных всех под замок. Накормим их селедкой, а водички не дадим. Враз дознаемся, кто у нас бандиты!

— Ой, Охриме, Охриме,— вздохнул председатель.— При такой методе мы и окажемся главные бандиты — ты да я.

— Я, может, и окажусь,— усмехнулся Охрим.— Но вы никогда. Вы ведь у нас святой человек.

Председатель не улыбнулся в ответ.

— Ты, говорят, тоже святой. В монастырь чего-то ходишь. Это зачем?

— А, брешут люди, — отмахнулся Охрим.

Из города в монастырь редко кто ходил, ездил. Даже колея на дороге заросла травой.

Охрим неторопливо вошел в монастырские ворота. Вошел и остановился, услышав писклявые голоса. Нахмурившись, писарь отправился посмотреть, кто шумит.

Прямо против ворот стояла церковь — вернее, полцеркви, потому что передней стенки не было, все высадило еще в восемнадцатом году, когда по монастырю палили из пушек не то белые, не то красные. Обогнув эту церковь, Охрим увидел, что на монастырском дворе среди почетных могил копошатся ребятишки. На плоской, черного мрамора могильной плите лежал человек. В руках его, скрещенных на груди, торчала свечка.

— Со святыми упокой!.. Со святыми упокой! — хором кричали окружившие могилу мальчишки и подпрыгивали в такт.

А две девочки стояли в сторонке и плакали.

— Это грех! Я мамке скажу! — всхлипывала одна.— Вас в тюрьму посадят!..

— Вы что творите? — спросил Охрим грозно.

Панихида оборвалась, а девочки затараторили, объясняя:

— Они его хоронить будут, а он живой!.. Только пьяный!..

Теперь Охрим разглядел, что в руках у покойника не свечка, а обглоданный кукурузный початок. Узнал он и самого покойника — это был Искремас. Артист тихо лежал на холодном черном мраморе — только похрапывал.

— Геть отсюда, враженята! — закричал Охрим страшным голосом и сделал вид, что расстегивает ремень. Ребятишки прыснули кто куда. Некоторое время писарь с жалостью смотрел на втянутые небритые щеки Искремаса, на его изжеванный бродячей жизнью костюмишко. Потом присел на край могильной плиты и тряхнул спящего за плечо.

— Владимир Павлович! Владимир Павлович!

— Дети, дайте мне спать... Идите в школу,— пробормотал артист, не открывая глаз.

— Побудка! — сказал Охрим, взял Искремаса за плечи и посадил рядом с собой. Искремас тяжело, как Вий, поднял веки, узнал Охрима, но не удивился и не обрадовался.

— Охрим,— сообщил он равнодушно,— мне надо опохмелиться. У вас нет?

Писарь поглядел на его трясущиеся от пьяного озноба руки и жестко сказал:

— Найдем. Вставайте.

...За воротами монастыря был родник. Заботливые монахи когда-то загнали его в железную трубу: день и ночь из этой трубы без пользы лилась студеная вода. Теперь она наконец пригодилась. Держа Искремаса за шиворот,

Охрим совал его голову под ледяную струю.

— Как вам не сты... Это бесчелове... — выкрикивал Искремас, захлебываясь.

А Охрим объяснял ему:

— У вас такая великая профессия... Сколько ж можно переживать, сколько можно водку пить?..

...Охрим и Искремас сидели на церковном крыльце и грелись под солнышком.

— Я ведь к вам сердцем прилип,— хмуро говорил Охрим.— Я ж для вас стараюсь!

— Интересно, как там Крыся живет? — спросил вдруг Искремас.

— Живет,— передернул плечами Охрим.— Что ей сделается? Вы лучше мне скажите: неужели у вас к театру даже охоты не осталось?

— Охота есть,— вяло сказал Искремас.— Сил нет... И возможностей нету... Ну, я, ну, вы — что мы можем вдвоем?

— Театр нам отдадут с милой душой. Мне только слово сказать...

— Нет! — решительно мотнул головой артист.— В этот проклятый амбар я не вернусь.

Охрим разозлился.

— Я ж говорю — нет у вас охоты!.. А знаете, как в старину на Туретчине было? Если есть, скажем, оружейник хороший или коваль, а ковать не хочет, занимается бездельем — ему напрочь руку рубят!.. Чтоб не позорил свой талант.

Искремас не слушал — думал о чем-то, сощурясь, тиская в кулаке небритый подбородок. Потом встал и отошел, пятясь, от крыльца.

— Вот где надо бы ставить «Жанну»,— печально сказал он.

— Где?— не понял писарь.

— Прямо здесь. Глядите, Охрим! Эта церковь без передней стенки — это же великолепная сцена!.. В притворах и в ризнице поместить реквизит, сделать гримерную... А публика здесь, во дворе... А? Как вам?

— Да нет,—досадливо сморщился Охрим.— Тут нельзя. Это место плохое.

Сопротивление Охрима только придало Искремасу энергии.

— Что вы! Это прекрасное место! — закричал он.— Вы ничего не понимаете... Тут все работает на эпоху — черная колокольня, развалины... А пол в церкви! Мечи и шпоры будут звенеть по каменным плитам!..

Он схватил писаря за плечи и пристально посмотрел ему в глаза.

— Охрим! Если вы не понимаете, какой спектакль здесь можно поставить,— значит никогда вам не стать артистом. Никогда!

Охрим молча смотрел в землю. Он усмехнулся каким-то своим мыслям и покачал головой:

— Интересно... Добре, давайте ставить здесь.

У ворот монастыря была приклеена афиша: «СЕГОДНЯ РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ТЕАТР-ЭКСПЕРИМЕНТ ПОКАЖЕТ ТРАГЕДИЮ-КАРНАВАЛ «БЕССМЕРТИЕ ЖАННЫ Д'АРК». ТЕКСТ И ПОСТАНОВКА ВЛАДИМИРА ИСКРЕМАСА».

Разрушенную церковь Искремас превратил, как и собирался, в портал сцены. А на дворе были расставлены скамейки для публики.

Посреди сцены высилась странная трехъярусная конструкция. Пандусы, расходясь веером, соединяли все три яруса — чтобы актеры могли работать на любом этаже декорации.

Искремас и его артисты еще подбивали, подтесывали доски этого сооружения.

Все артисты были очень молоды — не старше семнадцати лет. Они смотрели на Искремаса со страхом и восторгом.

— Мы начнем с деревенского карнавала... С праздника! — объяснял он с полным ртом гвоздей.— Война, страдания, смерть — все это будет потом. А пока — радость, радость без границ!

И вдруг Искремас увидел, что на скамейку прямо против сцены усаживаются первые зрители: Крыся и с нею двое хлопцев, одинаково тщедушных и лопоухих.

— Кого я вижу! — обрадовался Искремас.— Пришла поглядеть?

— А чего мне тут глядеть,— дерзко сказала Крыся.— Вы до мене не касайтесь. У нас теперь дорожки разные.

Искремас усмехнулся:

— Вот даже как? И как же ты собираешься жить без меня?

— Да уж не пропаду. Замуж пийду. За хорошего человека.

— Кто тебя возьмет? — возмутился Искремас.

— А хоть кто,— сказала Крыся, таинственно улыбнувшись, и оглянулась на своих задрипанных кавалеров.— Захочу — Юрко, захочу — Иван.

Хлопчики смущенно потупились.

— Глупости! — крикнул Искремас. — Марш на сцену!.. И эти двое — тоже!..

...Репетиция была в разгаре — последняя репетиция перед спектаклем. Уже висел занавес, а из-за него доносился гул: публика рассаживалась на скамейках. Маленький оркестрик из трех музыкантов играл под сурдинку тихо-тихо — чтобы только задать актерам ритм.

Искремас вел по своей ступенчатой декорации пестрый хоровод уже загримированных и одетых актеров. Лицо его сияло. Сегодня все получалось, все обещало удачу, и Искремас был по-настоящему счастлив.

— Веселее! Веселее! — командовал он шепотом.— Но только т-ш-ш!.. Тихо... Это же репетиция!..

— Охрим! — позвали из глубины сцены. Возле трона стоял человек — однорукий, с пустым рукавом, заправленным под поясок.

Писарь подошел и недовольно спросил:

— Ты зачем здесь?

— Надо. Тебе на уме вытребеньки, а в городе новость... Анощенку заарестовали!

— Брешешь! Я бы первый знал — от Сердюка!

— А если он тебе с умыслом не сказал? А если за Анощенкой тебя возьмут?

Охрим сдвинул брови, вспоминая и прикидывая.

— Може, и так...

Он еще помолчал, потом содрал с лица приклеенные усы и бородку.

— Он думает, я у него в ладошке... А знаешь, как мой дядя медведя поймал? Он медведя держит, а медведь его.

Искремас уже возился у занавеса, расправляя тяжелые складки. Эта работа была приятна ему; он понюхал мягкую пыльную ткань и даже, зажмурившись от удовольствия, словно котенок, потерся о занавес щекой. Потом заглянул в дырочку.

Публика понемногу заполняла места на скамейках. В первом ряду разместилось городское начальство во главе с товарищем Сердюком. А у их ног, прямо на земле, по-турецки сидели ребятишки.

Артист улыбнулся сам себе, отошел от занавеса и направился в ризницу, где теперь была гримерная.

Там перед печкой стоял на коленях Охрим и бросал в топку все, что попадало под руку,— стружки, разломанную табуретку, какие-то тряпки. Искремас удивился:

— Что это вы?

— Так. Озяб.

— А почему не в гриме?

— Успеется,— буркнул Охрим.— Эх, паскудство... Хочешь делать, что нравится,— так не дают!.. Хочешь жить, как хочется,— тоже не дают!

— Кто кому? — не понял Искремас.

— А!.. Никто никому.

Из церковной трубы лез в небо густой черный дым. Этот дым хорошо было видно из местечка.

...Увидев знакомый сигнал, мясник воткнул в колоду свою секиру и достал из-под прилавка обрез.

...Старичок аптекарь открыл дверцу высоких столовых часов. Там стояла винтовка-драгунка. Аптекарь сунул ее под халат и выбежал на улицу.

Охрим по-прежнему топил печку.

— Тьфу, тьфу, не сглазить,— радостно говорил Искремас,— но ведь спектакль действительно хорош. Отличный спектакль!

Он тоже стал подкидывать в топку щепочки.

— Удивительно приятное занятие — кормить огонь,— пробормотал он.— А товарищу Сердюку мы нос утрем!

— Утрем,— подтвердил Охрим.

Из собачьей конуры двое мужиков вытащили пулемет «Кольт» — поджарый, на тонких паучьих ножках.

...Возле своей хаты рыжебородый мужик поспешно садился на лошадь. За плечом у него торчала двустволка.

...Вскачь неслась по немощеной улице телега. На ней сидели три молодых парня, и у каждого было по винтовке.

...Со всех сторон торопились к монастырю всадники и повозки.

— Пора начинать! — сказал Искремас, поднявшись от печки и отряхивая с коленок пыль.— Охрим, быстренько одевайтесь!

— Погодите,— ответил писарь.— Народу больше соберем.— Он вежливо, но твердо взял Искремаса за локоть.— Владимир Павлович! Ответьте мне, как хорошему другу, на один вопрос. Что вам такого золотого дала красная власть?

Искремас оторопело поглядел на Охрима, не понимая, шутит он или нет. На всякий случай артист ответил всерьез:

— Все дала. Это моя власть.

— А по-моему, не ваша.

— Ну, знаете, Охрим!.. Если бы я сам не видел, как вы дрались против белых, я бы подумал...

Охрим не дал ему договорить.

— Да что вы заладили — красные, белые... Есть и другие цвета. Зеленый, например. Про зеленых слыхали?

— Ну конечно. Это бандиты.

— Это те, кто против белых и против красных. Против буржуев и против комиссаров!.. При зеленой власти всем будет воля — и вам тоже. Пожалуйста — играйте, ставьте что хотите!

Рука Охрима жестко держала локоть Искремаса. Со сцены доносился непонятный шум. Артисту становилось все больше не по себе.

— Ну, поскольку это спор теоретический,— сказал он медленно, — я могу

ответить: зеленых я знаю, они обыкновенные бандиты... И, стало быть, искусство при них тоже будет бандитское... А теперь отпустите мою руку.

Он попробовал выдернуть локоть, но безуспешно. В гримерную заглянул однорукий.

— Батько,— сказал он Охриму,— люди пришли.

Отпустив Искремаса, Охрим быстрым шагом вышел из гримерной. Искремас кинулся к ним — и оторопел. Сцена была заполнена вооруженными людьми. Кто был с винтовкой, кто с дробовиком, кто с обрезом.

Артисты — в кольчугах, с копьями и мечами — испуганно жались к стенке. Крыся в белом платье Жанны д'Арк, двинулась было к Искремасу, но ее отогнали.

— А этих куда девать? — спросил однорукий.

— Запри их в ризницу.— И Охрим повернулся к Искремасу. — Владимир Павлович, не будет сегодня спектакля. То есть будет, но другой, для вас неподходящий... Тут собралась вся красная головка. И так получилось, что надо с ними кончать.

Еще дюжина бандитов появилась из задней двери. Они выволокли к рампе пулемет «Кольт».

— Хоронитесь куда-нибудь,— приказал Искремасу Охрим.— А то ведь пришибут в суматохе... Хлопчики, пулемет становьте повыше. И кто с гранатами — подходи сюда!

— Не смейте!— закричал Искремас.— Тут дети, женщины!

— Тьфу ты, пропасть,— ругнулся Охрим.— Говорят вам, геть отсюда! Тикайте!.. Петро, тяни ту веревку, подымай занавес.

Занавес толчками полез наверх.

Зрители ахнули, увидев наставленные на них винтовки и обрезы. Дико закричали бабы. Кто-то захлопал было — подумал, что началось представление,— но тут же осекся.

— Браты! Други! Пришел час свободы! — звучным голосом сказал Охрим.— Кто встанет с места, тому пулю в лоб!.. Сердюк, бросай оружие!

Сжимая окостенелые пальцы, Искремас стоял у кулисы. Его триумф, его праздник снова обернулся позором и несчастьем. И вдруг артиста осенило. Схватив плотницкий топор, он стал рубить веревки, державшие занавес.

— Товарищи! — кричал он прерывающимся голосом.— Не бойтесь их. Не бойтесь!.. Нас больше!..

Последний удар топора — и тяжелый занавес рухнул вниз, а Искремас, подхваченный веревочной петлей, взлетел высоко над сценой.

Занавес накрыл собою пулемет, столпившихся на сцене людей и декорацию.

Под тяжелым пологом заметались бандиты. Вся эта бесформенная груда вздрагивала и хрипела, словно издыхающее чудище. Трещали, ломаясь, деревянные ребра, ослепший пулемет выплюнул огненную очередь и подавился.

В одном месте крепкая ткань затрещала, пропоротая ножом. Из дыры в занавесе показался Охрим. В руке у него был наган.

— На ж тебе, черная душа! — выдохнул он.

Ударил выстрел, и Искремас полетел вниз на взбугрившийся холмом занавес.

Он скатился по этому холму к самой рампе, прижал скрюченные пальцы к груди, а когда откинул руку — на белой рубашке против сердца расползлось красное пятно...

Председатель ревкома нашел Охрима мушкой маузера, выстрелил два раза, и писарь, дернувшись, затих.

— Сдавайтесь, злыдни! — заорал Сердюк во всю глотку и кинулся на сцену. За ним побежали бойцы-чоновцы и те из зрителей, что были посмелее.

Захлопали выстрелы, но, собственно, бой был уже выигран. Бандитов вытаскивали из-под занавеса, словно раков, запутавшихся в неводе.

А в стороне билась, кричала над телом Искремаса Крыся.

Эпилог

Мертвый Искремас лежал в ризнице на покрытом красным сукном столе. Рядом сидела застывшая от горя Крыся. Из-за окна доносились стук молотка, жиканье рубанка: это делали гроб для Искремаса. Тут же поблизости, возле пожарной помпы, умывались кавалеристы. Голые до пояса, здоровенные, они смеялись, плескали друг на друга водой, фыркали, как их лошади. А в струе, бившей из помпы, дрожали маленькие радуги — будто на картинах покойного маляра.

Стругая гробовую доску, боец-чоновец рассказывал собравшимся вокруг слушателям:

— Тогда он как скажет им словами: умрите, гады! И вся банда полегла, будто шашкой порубанные... А наши воодушевились свыше всякой меры, полезли один на десятерых. Но у них от его голоса уже и дух вон, трясение в жилах — бери голой рукой, как бабу!.. Вот какой был артист!

Через окно Крыся слышала этот рассказ. Девушка заплакала сперва тихонько, потом громче, громче, потом стала биться головой о край стола. В безнадежном отчаянье она выкрикивала снова и снова:

— Я не буду жить!.. Я не буду больше жить!..

Вдруг Искремас зашевелился и приподнялся на локте.

— Крыся,— сказал он тихо и жалобно. — Перестань... Ну, перестань, я не могу этого слышать!..

Девушка задохнулась криком и рухнула на пол как подкошенная. Искремас слез со стола, взял Крысю на руки и стал осторожно дуть ей в лицо. Девушка открыла глаза, но тут же в ужасе снова закрыла.

— Крыся! — уже раздраженно сказал Искремас.— Не дури!

— Вы не мертвый?

— Но ты поверила.

— Так вас не вбили?

— Но все поверили!

— А это? — она тронула красное пятно на его рубашке.

— Вишня, — вздохнул Искремас.— Раздавленная вишня.

Но Крыся все равно не могла понять.

— Вы ж были весь холодный!

— Да, правда,— сказал артист с некоторым даже удивлением.— Я представил себе, что я мертв. Я так ярко представил себе...— Он не стал досказывать, а схватил Крысю за руку.— Крыся! Какой это был день!.. Спектакль-то получился! Все, о чем я мечтал,— зрители на сцене, жизнь врывается в действие... И такая блистательная смерть под занавес!..

В этот момент за дверью раздались громкие мужские шаги.

В панике Искремас взобрался на свой смертный одр, вытянулся и закрыл глаза.

В комнату вошел председатель ревкома.

Товарищ Сердюк подошел к Крысе,

неуклюжей ласковой рукой погладил ее по волосам.

— Эх, дивчинка, дивчинка... Плохие дела,— покачал головой председатель.— Мало, мало я его уважал... А не погибни он, лежать бы нам штабелем, с голыми пятками. Вот действительный факт, что искусство может творить чудо.— Он грустно посмотрел на Крысю и добавил: — Замечательный был артист! И мы его будем хоронить с почестью.

Он опять вздохнул, опять погладил девушку по голове и вышел.

— Крыся! — застонал Искремас, как только за Сердюком затворилась дверь.— Я не имею права жить! Своим жалким воскресением я краду у людей чудо. Почему я не умер тогда?.. Теперь я стану посмешищем... Ожил! Анекдот! — Он даже зажмурился от стыда.— Слушай, Крыся, убей меня! Стреляй сюда, тут обозначено...

И он показал на красное пятно против сердца. Крысе стало страшно: она подумала, что Искремас сошел с ума.

— Нет,— горько сказал Искремас.— Ты не понимаешь... Я бы сам убил себя, но...

Секунду он помолчал, потом сказал будничным голосом:

— Выход один. Я уеду в другой город, переменю фамилию... Исчезну навсегда.

Крыся поняла только одно.

— А меня с собой не возьмете?

Артист поглядел на ее жалкое личико, на сразу покривившийся рот, обнял и поцеловал в лоб.

Было утро. Тяжелый белесый туман стлался по земле. В лощинах он лежал плотно, как снег, на полях таял, клубясь; а холмики и курганы возвышались над ним, словно горные вершины над облаками.

Бричка с халабудой, как улитка, вползала на пригорок. Вместо Пегаса в оглоблях была рыжая кляча. На козлах сидел Искремас. Крыся дремала в халабуде.

Наверху кляча остановилась перевести дух. Искремас глядел на белый, в зеленых окнах мир, который остался внизу.

— Посмотри, как красиво,— печально сказал Искремас.— Крыся, ты спишь?

Из халабуды показалась заспанная Крыся.

— Владимир Павлович, а куда мы едем?

— Как это куда? Что за глупый вопрос! — Он пожевал губами, подумал. — А в самом деле — куда? Гм... Не знаю... Но это все ерунда! Мир так велик, неужели в нем не найдется места для художника?

Искремас поцокал на лошадь языком, и бричка медленно тронулась в путь.

...Теперь дорога тянулась по высокому берегу над речкой. Под белой пеленой тумана воды не было видно.

— Молочные реки, кисельные берега,— сказал Искремас.— Крыся, вставай! Привал комедиантов.

Крыся вылезла из халабуды.

— Я скупаюсь? — сказала она, оглядевшись.

— Купайся. Только смотри, детка, не простудись.

— Детка! — закричала Крыся с неожиданной яростью.— Ще хоть раз скажете на меня детка, то я уйду!.. Уйду совсем!

— Дет... Крыся, что с тобой? Ты не выспалась?

— Ну шо вы за человек,— горестно сказала Крыся.— Я ж по вас сохну, я без вас жить не можу, а вы — детка, детка!..

52736
14 ОКТ 1968

Крыся тихо заплакала и, цепляясь за кусты, спустилась к реке.

В полной растерянности Искремас слез с козел.

— Крыся, милая... Зачем же так?.. Ты очень красивая, я тебя очень люблю.— Обычное красноречие изменило Искремасу.— Но я только испорчу твою жизнь... Сделаю ее такой же бестолковой, как моя!.. Ты молодая, у тебя своя дорога...

— Вы меня гоните?

— Да нет же! — замахал руками Искремас.— Ты мне нужна! Как хлеб.

— А може, у нас еще все будет...— донеслось от воды, скрытой туманом.

— Конечно! Непременно! Обязательно! — заверил девушку Искремас. Он сел на обочину, на всякий случай спиной к реке.

— Заяц пиво варит,— донеслось до Искремаса из белой гущи.

— Что?

— Когда такий туман, люди кажут: заяц пиво варит,— объяснила невидимая Крыся.

Артист долго сидел молча, обхватив руками колени, разглядывая дрожащее над полями слоистое марево. Потом заговорил — громко, чтобы слышала Крыся, но все-таки больше для себя:

— Если подумать, мой спектакль был не так уж и хорош... А мой позор не так уж и велик... Может быть, сегодня кончилось мое детство?.. Я думаю о будущем, но думаю не так, как прежде. Без детских страхов, без головокружительных надежд. А все, что было раньше,— стыдное, жалкое, страшное — это ведь все перемелется... Знаешь, как делают бумагу? В мельницу бросают ветошь, грязные тряпки, всякие обрывки — и выходят чистые белые листы... Садись и пиши!

По крутому склону к Искремасу поднялась Крыся. Платьице на ней было мокрое, девушка зябко ежилась. Искремас накинул ей на острые плечи свой пиджак и сел на козлы. Крыся пристроилась рядом.

Бричка с халабудой, скрипя, покатилась по дороге и уехала в белый туман.

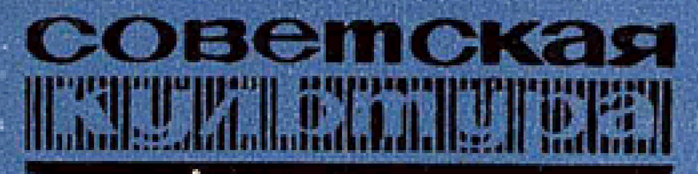
Кадры из фильма «Люди на Ниле» совместного производства СССР — ОАР («Мосфильм» — «Кайрофильм», режиссер Юсеф Шахин)

Индекс 70402

Во всех почтовых отделениях страны, в пунктах подписки «Союзпечати», у общественных распространителей печати на предприятиях, в учреждениях, колхозах, совхозах, учебных заведениях и других организациях

производится подписка на 1969 год

на газету



Подписная цена:

на 12 месяцев 4 руб. 68 коп.
на 6 месяцев 2 руб. 34 коп.

и приложение к ней



Подписная цена:

на 12 месяцев 1 руб. 08 коп.
на 6 месяцев 54 коп.

На литературно-критический теоретический иллюстрированный журнал

искусство КИНО

Подписная цена:

на 12 месяцев 12 руб.
на 6 месяцев 6 руб.
на месяц 1 руб.

Журнал публикует:

сценарии советских и зарубежных авторов;

статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;

рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;

статьи по вопросам телевидения;

статьи и заметки о кинолюбительстве;

информации о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;

портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;

кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;

библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

Подписка принимается без ограничений